М. М. Ашрафи

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ МИНИАТЮРЫ ИРАНА XVI в.





1

АКАДЕМИЯ НАУК ТАДЖИКСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ им. А. ДОНИША

М. М. АШРАФИ

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ МИНИАТЮРЫ ИРАНА XVI в

Ответственные редакторы
К. С. Айни и Н. Н. Негматов

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДОНИШ»
ДУШАНБЕ, 1978

Работа посвящеиа школам мниатюриой живописи XVI в. Тебрнза, Қазвнна, Мешхеда, Шнраза. На прнмерах иллюстраций к пронзведеиням Джамн нз собраиий СССР, сопоставлеиин их с миннатюрамн XVI в., иллюстрирующнми поэмы других авторов, дается картина развнтия жнвопнсн данного пернода во всем ее миогообразии. Показана эволюция художествеиных средств и прнемов как школы в целом, так н индивндуальной манеры отдельных мастеров. На осиованин этих иаблюдений делаются выводы о взанмодействни различных живопнсиых школ, нх отиошении к традиции, решается проблема стиля миииатюры XVI в.

Книга рассчитана на всех интересующихся нсторней живописи Востока.

А $\frac{80101-043}{М502-78}$ 42—77

ОТ АВТОРА

Предлагаемая книга посвящена искусству книжной миниатюры Среднего Востока периода ее высокого развития. Исследование началось с выявления малоизвестных или совсем неизвестных в науке миниатюр XVI в., хранящихся в богатейших собраниях рукописей Советского Союза. Было выявлено множество иллюстрированных списков XVI в. произведений классика персидско-таджикской литературы Абдуррахмана Джами (1414—1492). Иллюстрации представляют великолепные образцы всех крупнейших школ миниатюры XVI в.

Попытка воссоздать историю развития искусства миниатюры данного периода на основе этих иллюстраций была предпринята автором в статьях, в работе «Миниатюры XVI в. в списках произведений Джами из советских собраний» (М., 1966), а затем в кандидатской диссертации[1]. В предлагаемой книге продолжено исследование некоторых проблем развития миниатюрной живописи XVI в. с учетом новых публикаций миниатюр, новой литературы вопроса, шире развернуты сравнительные анализы.

В период работы над монографией автору оказывали большое внимание и содействие сотрудники многих научных учреждений — АН Таджикской ССР, Института востоковедения АН СССР и его Ленинградского отделения, Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, Государственного Эрмитажа, Ин-

ститута востоковедения АН Узбекской ССР, Матенадарана, Республиканского рукописного фонда АзССР, Института рукописей АН Грузинской ССР, Государственного музея искусств народов Востока, которым она выражает свою признательность и особо — Г. И. Костыговой, М. П. Волковой, М. Султанову, М. Мунирову, Н. К. Карповой.

За помощь, советы и поддержку автор глубоко благодарна А. Н. Болдыреву, Б. В. Веймарну, Г. А. Пугаченковой, В. Г. Долинской, О. Ф. Акимушкину и А. А. Иванову.

ВВЕДЕНИЕ

История есть не что иное, как последовательная смена отдельных поколений, каждое из которых использует материалы, капиталы, производительные силы, переданные ему всеми предшествующими поколениями.

Ф. Энгельс[1]

Миниатюрная живопись сефевидского Ирана XVI в. представляет одну из интереснейших страниц в истории искусства народов Ближнего и Среднего Востока и по праву занимает почетное место в мировой художественной культуре. В XVI в. почти во всех крупных городах сефевидского государства — Тебризе, Казвине, Мешхеде, Ширазе — функционировали художественные мастерские, где совместно трудились над созданием рукописи каллиграфы, художники, орнаменталисты, переплетчики, представители различных народностей, населявших территорию сефевидского государства — Азербайджана, Фарса, Хорасана и части нынешнего Афганистана. Современные иранцы, азербайджанцы, афганцы, таджики являются равноправными наследниками этого культурного достояния.

В настоящее время образцы великолепного искусства миниатюры хранятся в музеях, библиотеках и частных коллекциях мира: в Лондоне и Париже, Нью-Йорке и Вашингтоне, Стамбуле и Каире, Вене и Тегеране и во многих других городах. Большой коллекцией миниатюр XVI в. обладает Советский Союз (Ленинград, Ташкент, Баку, Москва, Душанбе, Ереван, Киев, Тбилиси).

Перелистывая пожелтевшие от времени страницы рукописей, украшенные миниатюрами, испытываешь ра-

дость встречи с поразительным по красоте искусством. И каждый раз сожалеешь о трудности ознакомления с оригиналом, поскольку подавляющее большинство этих шедевров находится в самых различных уголках нашей планеты. Эти трудности особенно заметны исследователю, изучающему историю развития миниатюрной живописи Ирана и Средней Азии. И несмотря на то, что к настоящему времени уже опубликовано довольно много памятников, большая часть их все еще лежит нетронутой и мы знаем лишь об их наличии.

В изучении истории миниатюры можно выделить два этапа. Вначале, приблизительно до 40-х годов, преобладало выявление памятников и их публикация: появились сводные труды, снабженные многочисленным иллюстративным материалом, в которых охватывалась вся живопись Ближнего и Среднего Востока в целом и давалась ее краткая характеристика. Это альбомы, описательные каталоги, общие работы по истории восточной живописи. В отдельных статьях разрабатывались более узкие проблемы, рассматривались единичные памятники или группа их, творчество того или иного мастера.[2]

Авторы этих трудов — Э. Блоше, Ф. Мартин, Г. Марто и Х. Вевер, Т. Арнольд, П. Шульц, А. Сакисян, И. С. Щукин, Л. Биньон, Дж. Вилькинсон и Б. Грей, Б. П. Денике, Л. Т. Гюзальян и М. М. Дьяконов — внесли ценный вклад в изучение живописного наследия Ближнего и Среднего Востока и, в частности, миниатюры XVI в. Несмотря на то, что данная ими характеристика уже не может соответствовать современному состоянию изучения проблемы, установленные атрибуции и классификация памятников во многом устарели, являются большей частью малодостоверными, неточными, до сих пор труды этих исследователей сохраняют большое значение как наиболее значительные публикации материала мировых фондов. Вся живопись Ирана XVI в. в этих работах отнесена к сефевидской тебризской школе, созданной в мастерской шаха Тахмаспа в Тебризе, за исключением группы бухарских миниатюр, рассматриваемых как ответвление иранской живописи. Значение этих трудов определяется также и тем, что они подготовили почву для более глубокого изучения искусства миниатюры.

Новый этап исследования начался с конца 40-х годов.

Накопленный обширный материал позволил систематизировать миниатюрную живопись по отдельным периодам, классифицировать ее по школам, фиксировать наиболее характерные особенности, выработанные в том или ином центре, и сделать попытку обобщить их. Были сделаны новые атрибуции, выявлены новые памятники, новые места изготовления рукописей и миниатюр. Так, в 1949 г. вышла книга Г. Гест «Ширазская живопись XVI века», в которой впервые убедительно было доказано существование в XVI в. самостоятельной школы в Ширазе, дано описание 53 рукописей с миниатюрами и намечена в общих чертах картина развития ширазской живописи.[3]

Ценный вклад в характеристику персидской миниатюры XVI в. внесли публикации неизученных прежде коллекций, сделанные английским ученым Б. В. Робинсоном.[4] Изучение этих фондов дало возможность Б. В. Робинсону выявить новую школу миниатюры в XVI в., а именно казвинскую, а также внести дополнения к характеристике ширазской школы. Он удвоил список ширазских рукописей с иллюстрациями этого периода и снабдил их краткой общей характеристикой. Особенно ценным является «Описательный каталог персидской живописи в Бодлеянской библиотеке», в котором весь материал систематизирован по школам и, что очень важно, снабжен списком «рукописей с миниатюрами для сравнения», который охватывает почти все известные в настоящее время образцы этого искусства.[5]

Первой обобщающей работой, посвященной миниатюре XVI в., явилась монография И. С. Щукина «Живопись сафавидских рукописей с 1502 по 1587 годы», изданная в 1959 г.[6] Выдающийся исследователь иранской миниатюры проделал колоссальный труд по сбору накопленного и изданного к тому времени материала, его классификации; привел все имеющиеся сведения о художниках, о рукописях; разобрал по школам способы и приемы изображения в миниатюре человека, животных, пейзажа, архитектурного декора, уделив внимание также композиции и колориту.

Почти весь иллюстративный материал, приведенный в книге, впервые вводится в науку и раскрывает многие не известные доселе стороны развития сефевидской живописи. И. С. Щукин отмечает функционирование в XVI в. следующих школ: тебризской, казвинской, ши-

разской, приводит иллюстрированные списки, выполненные в Герате, Мешхеде, Исфагане.

Характеризуя эволюцию стиля миниатюры XVI в., он разграничивает ее на «примитивизм» Шираза, «классику» Тебриза и «барокко» Казвина и высказывает идею о существовании в различных школах этих трех главных тенденций. Однако применение в отношении восточного искусства терминов, возникших при изучении искусства Запада, нам кажется нецелесообразным. Такой перенос не показывает самого развития стиля в различных школах, каждая из которых между тем прошла большой путь сложения, эволюции, приведшей к расцвету.[7] Можно сожалеть, что в работе И. Щукина не использована, за исключением двух-трех рукописей, богатейшая коллекция миниатюр XVI в. из советских фондов.

Появившиеся в 60—70-х годах исследования Б. Грея, Э. Грубе, Р. Эттингхаузена, Б. В. Робинсона, посвященные истории персидской живописи или «классическому стилю в исламской живописи» (Э. Грубе), ценны главным образом тем, что вводят в научный обиход новые неизвестные еще науке миниатюры XVI в. из зарубежных коллекций.[8]

В начале 70-х годов выходят в свет две работы американских ученых Стюарта Кари Вэлча и Антони Вэлча, в которых рассматривается миниатюра XVI в.[9] С. К. Вэлч исследовал 258 миниатюр «Шах-наме» из коллекции Хутона, исполненных в Тебризе. Он определил круг памятников, близких к исследуемым иллюстрациям, и дал характеристику тебризской школы первой половины XVI в. А. Вэлч изучил творчество шести художников второй половины XVI—XVII вв.— Шейх Мухаммада, Мухаммади, Сиявуша, Садиг-бек Афшара, Ризы и Хабибуллы. Особую ценность представляют использованные автором неизвестные материалы из стамбульской коллекции, которые обогатили характеристику живописи данного периода. При всем большом значении эти работы не лишены неточностей в атрибуции, в субъективных оценках отдельных памятников.

Большой интерес к живописи Ирана XVI в. стал проявляться советскими учеными в последние десятилетия.[10]

В конце 50-х годов вышли статьи Г. А. Пугаченковой «К истории костюма Средней Азии и Ирана XV — первой половины XVI в. по данным миниатюр» и «Миниа-

тюры «Хамсэ» Низами 1562—1563 гг. Самаркандского музея».[11]

В связи с изданием «Всеобщей истории искусства» были написаны для нее разделы, посвященные тебризской (Т. П. Каптерева) и ширазской (Б. В. Веймарн и Т. П. Каптерева) школам миниатюры XVI в.[12]

Вопросам изобразительного метода и образного строя миниатюрной живописи была посвящена статья Т. П. Каптеревой «Художественные особенности средневековой миниатюры Ирана, Азербайджана и Средней Азии».[13]

В 1963 г. А. Ю. Казиев опубликовал трактат о живописи «Ганун ос-совар» сефевидского художника второй половины XVI — начала XVII в. Садиг-бек Афшара, уникальный источник, который, как и изданный в 1947 г. Б. Н. Заходером чрезвычайно ценный «Трактат о каллиграфах и художниках 1596—1597» Кази Ахмада, дает сведения очевидца о развитии живописи тех лет.[14]

Несколько статей о тебризской школе, отдельных представителях сефевидской живописи опубликовали А. Ю. Казиев и К. Д. Керимов.[15] Последним в 1970 г. была издана работа «Султан Мухаммед и его школа», также посвященная тебризской школе миниатюры. Автор ошибочно отрицает самостоятельность школ Казвина и Мешхеда на основании того, что там работали художники из тебризской мастерской. Таким образом, вся живопись XVI в. вновь сводится лишь к тебризской школе.

Автором этих строк были опубликованы некоторые неизвестные науке памятники XVI в., их атрибуции, а также издана работа, где дается характеристика живописных школ Тебриза, Казвина, Мешхеда, Шираза и Бухары на основе исследования миниатюр XVI в., большей частью впервые введенных в науку, к спискам произведений Джами.[16]

Много нового в изучение живописи XVI в. внесли статья О. Ф. Акимушкина «Легенда о художнике Бехзаде и каллиграфе Махмуде Нишапури»[17], а также совместная работа О. Ф. Акимушкина и А. А. Иванова, посвященная персидской миниатюре XIV—XVII вв., в которой исследуются тебризская, гератская, мешхедская и сжато — ширазская школы XVI в.[18]

Темы «Идеи суфизма в иранской миниатюре второй половины XVI в.» и «Некоторые особенности иранской

миниатюры второй половины XVI в.» затронуты в статьях О. Н. Галеркиной.[19] Автор полагает, что миниатюры Казвина и Мешхеда не составляют разных стилей и «должны быть рассматриваемы в русле единой казвино-мешхедской школы».

Миниатюра Ирана XVI в. нашла широкое отражение в докторской диссертации Б. В. Веймарна «Искусство Ближнего и Среднего Востока», а затем в его обобщающем труде «Искусство арабских стран и Ирана».[20] Наиболее подробно рассматривается здесь живопись Шираза. Автор также останавливается на характеристике школ миниатюры Казвина и Мешхеда. Спорным, на наш взгляд, является исключение автором из иранской миниатюры XVI в. тебризской живописи.

Поэтапно школы миниатюрной живописи, функционировавшие в XVI в. на территории сефевидского Ирана, рассмотрены в книге автора настоящей работы «Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV—XVII вв.»[21]

Однако, несмотря на обилие работ в этой области, перед исследователем миниатюрной живописи XVI в. возникает ряд важных проблем, решение которых на данном уровне развития науки становится настоятельно необходимым. Это относится, в частности, к проблеме стиля живописи XVI в. При этом одной из важных задач становится фиксация всех стилистических изменений, позволяющая выявить отдельные этапы развития миниатюры внутри той или иной школы. Особенно существенным при такой постановке задачи является отбор памятников, причем лучший результат дает отбор миниатюр с единой тематикой. Сопоставление их и позволяет наиболее наглядно выявить эволюцию художественных средств и приемов как школы в целом, так и индивидуальной манеры отдельных мастеров. На основании этих наблюдений можно составить представление о взаимодействии различных школ живописи, их отношении к традиции и таким образом получить более полную картину развития миниатюры XVI в.

Обследование советских фондов и обзор каталогов зарубежных коллекций показали обилие иллюстрированных рукописей XVI в. произведений классика персидско-таджикской литературы Абдуррахмана Джами (1414—1492). Следует отметить, что рукописи произведений Джами начали иллюстрироваться с конца XV в., а в

XVI в. стали так же популярны, как списки поэм Фирдоуси и Низами, которые чаще всего украшались миниатюрами.

Поскольку большая часть иллюстрированных рукописей Джами, хранящихся за рубежом, не опубликована, нам придется ограничиться только собраниями Советского Союза. Эти рукописи представляют нам образцы живописи всех крупнейших школ миниатюры XVI в. Их изучение и сопоставление с произведениями живописи XVI в., иллюстрирующими поэмы других авторов, дает картину развития миниатюры данного периода во всем ее многообразии. Таким образом определился круг проблем данной работы, обусловивших ее построение.

Прежде чем перейти к самим миниатюрам, следует выяснить причины популярности в XVI в. иллюстрированных списков Джами, показать роль и значение творчества великого персидско-таджикского поэта и мыслителя.

Нуриддин Абдуррахман Джами уже при жизни прославился как «вождь и глава поэтов»[22] и как духовный наставник, пир. Поэтическая слава и религиозный авторитет его были необычайно велики и распространены по всему Ближнему Востоку.

Влияние его на всех, начиная от правителя Султана Хусайна до простолюдина, было огромно. И тимуридские правители, и правители других государств — Ак-Коюнлу, Кара-Коюнлу, далекой османской Турции, а также мусульманские богословы, проповедники суфизма, ученые, поэты — все оказывали ему исключительный почет и уважение. Это восторженное отношение современников к Джами ясно выражено в антологии «Маджалис ун-нафаис» («Собрание утонченных») Алишера Навои, где он называет Джами главой и предводителем всех упомянутых в антологии лиц, а также отмечает невероятную плодовитость Джами. Точное число написанных им произведений установить еще не удалось. Е. Э. Бертельс предполагает, что «число 45—47, вероятно, наиболее приближается к подлинной цифре». А. А. Семенов считает, что Джами написал 50 произведений, из которых 34 прозаических и 16 — поэтических».[23] Наиболее значительные произведения Джами — Трактаты по всем отраслям науки и богословия, в том числе по рифме, метрике, музыке, жизнеописания 616 суфийских деяте-

лей, среди которых было много крупных поэтов, мистический суфийский трактат «Лаваих» («Скрижали») и различные комментарии. И, наконец, самое прославленное — это три сборника лирических стихотворений, художественная проза «Бахаристан» и семь поэм, объединенных общим названием «Хафт авранг» («Семь престолов»).

Бросается в глаза прежде всего удивительное многообразие творчества Джами. Он стремился охватить всевозможные жанры и виды предшествующей литературы, дать их в своем понимании и современным ему языком. В свете этого традиция назира (ответов) находит у него широкое применение. В своих знаменитых философских касидах «Бездна тайн» («Луджжат ал-асрар») и «Полировка духа» («Джила аррух») он дает «ответ» на касиды великого индо-персидского поэта Амира Хусрава Дихлави (1253—1325). Некоторые газели являются ответом гениальному лирику Хафизу Ширази (ок. 1325—1390). «Бахаристан» Джами является оригинальным, достойным ответом поэта XV в. на величайший образец художественной прозы прошлого — «Гулистан» Саади (род. между 1203—1208 гг.— ум. в 1292 г.). Его «Семерица», или «Хафт авранг», представляет развившуюся жанровую форму «Пятерицы» великих поэтов Низами (1141—1209) и Амира Хусрава Дихлави.

Используя в своих творениях все жанры классической таджикско-персидской литературы, Джами преследовал определенные цели. Об этом пишет Е. Э. Бертельс: «Джами и Навои прибегали к такому многообразию жанров в своей поэтической деятельности с совершенно определенной целью. Их задача — показать, что жанры эти вовсе не умерли, что их вполне можно оживить, если только не подходить к ним формально, а наполнить их глубоким идейным содержанием».[24] Следовательно, первая причина многообразия жанров в творчестве Джами — это стремление поэта доказать, что жанры предшествующей литературы могут жить; вторая же причина — как можно шире пропагандировать свои взгляды, идеи, свою философию, отражающие современную ему идеологию.

Джами был в высшей степени гуманным человеком. Любовь к ближнему, справедливость, борьба с насили-

ем, жестокостью, ханжеством были более всего присущи его человеческой натуре. Он думает о народе, о культуре не как суфийский деятель, а как великий гуманист. Но свой гуманизм он, как человек этой эпохи, мог выразить в религиозной форме.

И. С. Брагинский отмечал: «В тех условиях, в XV в., гуманистическая идея не могла в Средней Азии найти другого выражения, кроме религиозного, и Джами не мог выразить гуманистические идеи другим образом, кроме как религиозным. В этом и сила, и слабость гуманизма его произведений. И сила, и слабость вызваны теми реальными социальными и политическими условиями, в которых жил Джами».[25]

Более всего соответствовала взглядам Джами суфийская философия ордена Накшбанди. Именно в ней он нашел философское обоснование своим убеждениям.[26]

Как пишет И. С. Брагинский, «всегда в суфизме, в самых разных его течениях, были слышны оппозиционные ноты, намечалась критика официальной религии, критика крайностей феодального режима.

В суфийской поэзии особенно часто на первый план выступал именно социальный протест».[27]

И далее он считает возможным ставить вопрос об относительной прогрессивности суфизма в тех или иных исторических условиях и делает очень ценный вывод о том, что «дело не в мистической суфийской идеологии самой по себе, а в том, как и кем она применяется в общественной жизни и в классовой борьбе».[28] Эту характеристику оппозиционного суфизма можно отнести к характеристике суфизма Джами.

По словам Е. Э. Бертельса, «Джами обладал своим пониманием суфизма. Бродячих шарлатанов, называвших себя дервишами, темных и неграмотных, претендовавших на чудесные способности, но умевших лишь драть глотку во время радений, он презирал и считал таким же злом, как поэтов-паразитов».[29]

Джами был суфийским наставником, но свою задачу руководителя он понимал гораздо выше, чем это было принято среди тогдашних шейхов, он видел ее прежде всего в том, чтобы учить мудрости, человечности, чтобы нести людям знание.

«Если ты становишься наставником для других, меньше требуй за это награды от судьбы.

Знанне — жемчужнна, все остальное — черепок,
Оно как истина, все прочее — вообрaжеиие».[30]

Во всех своих трудах, которые имеют этико-дидактическую окраску, Джами выступает прежде всего наставником, учителем. Он поучает и всеми способами пропагандирует свое понимание жизни, свои взгляды и философию. С этой целью он делает более доступным, простым, четким и ясным свой язык; наиболее трудные философские места он поясняет и подкрепляет притчами, нравоучительными рассказами. Этой же задаче, как мы отмечали выше, служит использование всех известных в то время литературных жанров.

Джами старается донести до своих современников и достижения предшествующей литературы, философии. Он пишет большое количество комментариев на суфийскую поэзию и на трудные философские трактаты. Этой же цели служат его работы по поэтике.

Говоря словами Е. Э. Бертельса, «задача, которую себе ставил Джами, была действительно велика и ответственна. Он хотел сделать литературу, ставшую игрушкой для небольшой кучки избалованных эстетов, забавой для праздных людей, могучим орудием прогресса, средством исцеления недугов, терзающих человечество. И нет слов, выше и благороднее цели у литературы и не может быть».[31]

Джами проделал гигантский, посильный лишь для гения труд. Он обогатил поэзию во всех ее жанрах, выразил идеи человеколюбия в присущей его эпохе суфийской форме, сделал доступным, ясным ее язык, приблизил свою предшествующую литературу к интересам своего времени. Вот почему великий поэт и мыслитель был так популярен среди своих современников и последующих поколений. Его творчество стало целой эпохой не только в литературе, но и во всей культурной жизни конца XV—XVI вв.

* * *

Рубеж XV—XVI вв. дает нам кратину бурно развивающихся событий, которые наложили отпечаток на все последующее развитие Ирана и Средней Азии как в

политическом, так и в экономическом и культурном отношении.

И для Ирана и для Средней Азии это был период раздробленности, беспощадного угнетения, непрерывных междоусобиц и грабежей, период полного упадка экономики. Наконец, это был период гибели старых государственных объединений и зарождения новых.

Погрязшие в междоусобных войнах правители Западного Ирана — Ак-Коюнлу, Кара-Коюнлу и мелкие династии, с одной стороны, и дряхлеющей в разврате и пьянстве тимурид Султан Хусейн и его немощные наследники—с другой, привели свои государства к полному разорению и подготовили почву для сравнительно быстрого перехода власти в руки новых политических сил — Шейбанидов в Средней Азии и Сефевидов в Иране.

В продвижении к власти Сефевидов и Шейбанидов, в накапливании и укреплении сил есть общие черты. Как Сефевиды, так и Шейбаниды опирались на воинственные кочевые племена,[32] поставили себе на службу религиозные воззрения масс (Шейбаниды — суннизм, Сефевиды — шиизм), воспользовались мелкой раздробленностью, междоусобицей и экономической разрухой в государствах Ак-Коюнлу и Султана Хусейна.

Основатель династии Шейбанидов Мухаммад Шейбанихан в 1501 г. захватил Самарканд и сделал его своей столицей. К этому времени уже большая часть Мавераннахра была в его руках. В 1505 г. Шейбанихан завоевывает Хорезм, затем Балх. Над тимуридскими владениями в Хорасане нависает угроза вторжения узбеков.

В это же время на западе Ирана основатель династии Сефевидов шах Исмаил (1502—1524) разбил войска Ак-Коюнлу в 1501 г. и провозгласил себя шахом Ирана со столицей в Тебризе. В 1503 г. он захватывает весь Персидский Ирак, продвигается в глубь Ирана, завоевывает Фарс со столицей в Ширазе, затем в 1504 г. — Йезд, Кирман.[33] Под стремительным натиском Исмаила I пала держава Ак-Коюнлу. Таким образом, и с этой стороны возникла сильная угроза доживающему последние дни тимуридскому государству. Внутренние и внешние обстоятельства привели некогда могущественную державу Тимуридов на порог неминуе-

мой гибели. При таких обстоятельствах теснимый узбеками старый Султан Хусейн вынужден был зимой 1506 г. выступить в поход, но по дороге скончался. Его место заняли сыновья Бади аз-заман и Музаффар Хусейн, которые при приближении узбеков бросили свои войска и пустились в бегство.[34] В 1507 г. Шейбанихан взял Герат, затем Мешхед. Некогда великая тимуридская держава пала.

Так в первом десятилетии XVI в. образовалось два новых крупных государственных объединения.

Два сильнейших противника, захватив власть, один в Иране, другой — в Средней Азии и Хорасане, встали лицом друг к другу. Решительная битва произошла близ Мерва в 1510 г. Войска Шейбанихана потерпели полное поражение, сам Шейбани был убит. Кызылбашам открылся путь в Среднюю Азию. Но в 1512 г. у Карши они были остановлены объединенными силами узбекских ханов.

С этого времени границы вновь возникших государственных объединений установились по реке Амударье. Хорасан, кроме Балхской области, остался у Сефевидов. Узбеки не могли с этим примириться. Это служило поводом для многократных набегов на данную область (в 1512, 1521, 1524, 1525, 1528—1529, 1532, 1535—1537 гг. под предводительством Убайдалла-хана и в последующие годы — в 1543, 1549—1550, 1556, 1560, 1567),[35] но вернуть Хорасан им так и не удалось.

«Идеологической оболочкой длительной борьбы за Хорасан сефевидского и шейбанидского государства в XVI в. и в последующие времена служила религиозная вражда между суннитами и шиитами».[36] В это труднейшее для народа время произошел окончательный раскол в религиозных воззрениях мусульман Средней Азии и Ирана.

До начала XVI в. отношения между шиитами и суннитами не были столь враждебны[37], каковыми они стали после прихода к власти Сефевидов. С приходом к власти шах Исмаил I сделал шиизм одним из основных орудий политической борьбы. Шиизм стал знаменем его политической борьбы, завоевания власти и укрепления своих позиций. Это имело свои причины. Дело в том, что наиболее сильные внутренние и внешние политические противники кызылбашей были суннитами.

Шах Исмаил видел в суннитах или сторонников свергнутых им династий Азербайджана и Ирана, или приверженцев своих внешнеполитических врагов — османской Турции и шейбанидской Средней Азии.[38]

Другая причина заключалась в том, что Сефевидам нужно было поддерживать единство в своей обширной державе, куда входили различные области с разным этническим составом и экономикой. И таким объединяющим фактором должно было стать единое вероисповедание — шиитское.[39]

С завоеванием Сефевидами власти в Тебризе, Исфагане, Ширазе, Йезде, Кирмане, Герате и других городах начались массовые преследования суннитов, насильственное обращение их в шиитство, казни непокорных.[40] О жестокой расправе с суннитами свидетельствуют Зайнаддин Васифи в своих мемуарах «Удивительные события»[41] и другие современники — Хандемир в «Хабиб ас-сийяр», Шерефхан Битлиси в «Шереф-наме», Мирза Хайдар в «Тарих-и Рашиди».[42]

Таким образом, первые десятилетия XVI в. были сложными переломными годами, когда царила всеобщая растерянность на фоне острой политической и религиозной борьбы, когда ломались судьбы множества людей, в том числе и мастеров.

МИНИАТЮРА СПИСКА «ЛАВАИХ» ДЖАМИ И РАЗВИТИЕ ТЕБРИЗСКОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.

Обстановка в первые десятилетия XVI в., когда формировались новые государственные объединения и в Иране и в Средней Азии, когда шла борьба за установление и укрепление власти, когда царили разруха и беспорядок, не благоприятствовала развитию искусства, но оно существовало, что подтверждают дошедшие до нас письменные источники. Так, персидский историк конца XVI в. Кази Ахмад сообщает, что когда мастер Бехзад прибыл из Герата в Ирак, в китабхане шаха Исмаила I работал знаменитый впоследствии художник Султан Мухаммад, обучая живописи наследника престола Тахмаспа.[1] О времени прибытия Бехзада Кази Ахмад ничего не пишет. Но поскольку Тахмасп родился 22 февраля 1514 г., что зафиксировано Зейнал-Абидином Али в «Такмилат ал-ахбар»,[2] начать его обучение могли не раньше чем в 1518—1520 гг. Из этого следует, что Кази Ахмад сообщает о событии, происходившем где-то около 20-х годов. Таким образом, слова персидского историка свидетельствуют о том, что, во-первых, в Тебризе уже при шахе Исмаиле I существовала придворная китабхана, где работали местные художники, и, во-вторых, что Бехзад переезжает в Тебриз в 20-х, а не в 10-х годах, как это считалось до недавнего времени.[3]

В пользу более поздней даты приезда Бехзада в Тебриз свидетельствуют и слова Дуст Мухаммада, современника описываемых событий, автора труда по живописи и каллиграфии 952/1545—1546 гг. Он говорит о том, что Бехзад служил у шаха Тахмаспа, однако ни

словом не упоминает о его деятельности у шаха Исмаила.[4] А ведь именно указом шаха Исмаила I от апреля 1522 г. Бехзад был поставлен во главе дворцовой библиотеки. Очевидно, деятельность великого мастера в Тебризе в правление шаха Исмаила I была недолгой и в основном падает уже на время правления шаха Тахмаспа.

Шах Исмаил I не был чужд поэзии, искусству, сам слыл неплохим поэтом (известны сборник его стихов и поэма «Дахнаме» («Десять писем»), подписанные псевдонимом Хатаи), но условия жизни не позволяли ему уделять много внимания искусству. Он был поглощен делами устройства государства, подчинением кызылбашской знати, упорядочением финансовых и хозяйственных дел, формированием государственного строя и лишь наезжал в Тебриз, официальную столицу с 1501 г., проводя лето и зиму в разных концах своей империи.[5] Только к 20-м годам стабилизуется политическая обстановка. Объединение шахом Исмаилом I многочисленных удельных государств в единое централизованное государство уже в самом начале послужило толчком к нормализации экономики, сельского хозяйства и создало предпосылки развития ремесел, искусства, всей культуры в целом.[6] В 20-е годы художественная жизнь оживляется.

В связи с увлечением подрастающего наследника престола Тахмаспа живописью и каллиграфией в Тебриз ко двору шаха стали привлекаться лучшие мастера из других городов, и прежде всего из Герата. С. К. Вэлч считает, что наследник престола Тахмасп познакомился с Бехзадом и увлекся его живописью в самом Герате, куда был направлен правителем в 1516 г. После того как наследник был отозван отцом в Тебриз, возможно, и Бехзад, и другие мастера были приглашены в шахскую мастерскую по просьбе юного принца.[7]

Возможность приезда гератских живописцев создалась лишь к 20-м годам, после периода насильственного внедрения шиизма на местах, укрепления власти, после того, как антисуннитская политика стала более умеренной, менее острой.

На первых порах, когда кипели еще страсти шиитской нетерпимости, когда религиозная рознь служила

верным орудием политической борьбы, завоевания власти, вполне естественно, что гератская культура времени Султана Хусейна не могла иметь того влияния, какое она стала оказывать впоследствии. Только благодаря значительным изменениям в политической, религиозной и культурной жизни сефевидского государства, произошедшим к 20-м годам XVI в., появилась возможность изменить отношение к блестящей культуре Герата конца XV в.

Появление гератских мастеров в тебризской китабхане оказало огромное воздействие на местных художников. Им начали подражать, стали копировать их миниатюры. Культура Герата времени Джами, Навои и Бехзада стала для тебризцев образцом.

В 1524 г. после смерти шаха Исмаила I престол переходит к юному шаху Тахмаспу. Как пишет Кази Ахмад, «в начале дел они (Тахмасп. — *М. А.*) имели большое пристрастие к упражнению в стиле насталик и в художестве, тратили на это свое благословенное время».[8]

Деятельность Бехзада, воспитание им целой плеяды местных художников, слияние местной традиции с достижениями бехзадовской живописи приводят к созданию новой самобытной живописной школы. О выдающейся роли Бехзада в развитии искусства миниатюры XVI в. сообщают дошедшие до нас письменные источники.

Художник конца XVI в. Садиг-бек Афшар, решив заниматься живописью в середине XVI в., когда Бехзада уже не было в живых, искал мастера «бехзадовского поколения», одного «из наследников бехзадовского тростника», как он называет художников 20—30-х годов, работавших под руководством Бехзада и находившихся под влиянием его творчества. «Желанием моего сердца всегда было, чтобы бехзадовское усердие поддерживало мою руку»,[9] — писал он.

В течение всего XVI в. Бехзада признавали величайшим живописцем, чьи произведения были «лучше, чем произведения кисти Мани». «С тех пор как получило существование изображение, никто не видел подобного ему изобразителя», — так оценивает творчество Бехзада Кази Ахмад.[10]

Современники понимали роль и значение великого

мастера в становлении тебризской школы и вообще в миниатюре XVI в.

В Тебризе еще до приезда Бехзада, т. е. до 20-х годов, функционировала придворная мастерская, где работали местные художники. Прекрасные образцы тебризской миниатюры конца XV — начала XVI вв. представлены в рукописи «Хамсе» Низами, переписанной в 886/1481 г. (Стамбул, Музей Топкапу). Из 19 иллюстраций 10 исполнены в 80—90-е годы XV в. при дворе последнего правителя из династии Ак-Коюнлу, а 9 других — в начале XVI в. уже при дворе шаха Исмаила I Сафави, о чем свидетельствуют красные столбики на чалмах персонажей. Эти головные уборы были введены шахом Исмаилом, и по ним отличали приверженцев новой династии. И. С. Щукин, впервые опубликовавший описываемую рукопись, считает, что вторая группа миниатюр была исполнена между 1501 (годом завоевания Тебриза шахом Исмаилом) и 1510 гг.[11]

Тебризская китабхана Ак-Коюнлу досталась по наследству новому правителю со штатом мастеров, с библиотекой, где были и рукописи, которые не успели закончить при старом заказчике. Таким списком и является «Хамсе» Низами 1481 г. 9 миниатюр с персонажами в сефевидских головных уборах — это первые образцы тебризской живописи XVI в., ясно демонстрирующие истоки новой школы, которая будет создана в Тебризе к 30-м годам. Они свидетельствуют о яркой самобытности местной тебризской традиции, связанной с живописью конца XV в.

Какова же эта местная традиция, послужившая основой создания нового тебризского стиля первой половины XVI в.? Наиболее характерна для нее живая, поэтичная передача пейзажа. На большинстве миниатюр пространство строится по диагонали, в несколько планов, что позволяет изобразить широкую картину природы: струящиеся меж камней ручьи; лужайки, покрытые ковром цветов и трав; деревья с густой кроной, в цвету или с ниспадающими ветвями, создают романтический пейзаж.

Среди этих миниатюр мы видим и динамичное изображение с многоплановым нагромождением холмов и более спокойный пейзаж. Но растительность и там и здесь пышная, густая, травяной покров нередко сплошь

покрывает землю. Вершины холмов мелко изрезаны расщелинами или покрыты маленькими холмиками, отличающимися по цвету от основного холма. Облака на миниатюрах даны в виде сложно закрученного узора. Белые контуры контрастно прочерчивают все извилины этого узора.

Фигуры людей не всегда соразмерны между собой и с окружающим пейзажем и архитектурой. Пропорции их неестественно вытянуты, позы однообразны и статичны.

Архитектура, как и пейзаж, поражает особой пышностью, цветистостью. Характерна мелкая разбивка плоскости стен на оконца, покрытые ажурной решеткой и обрамленные несколькими рамами разного цвета и рисунка украшающего их орнамента, и на лоджии и балконы, огороженные ажурной балюстрадой. Декоративность усиливается ритмическим и цветовым перебиванием орнамента. Стены интерьеров также обильно покрываются орнаментом, образованным тонкими извивающимися узорами. Панели обрамляются рамами в виде кружевного бордюра. Вообще вся архитектура кажется сотканной из тончайшего кружева. Пышность, цветистость, многообразие форм создают романтический образ картины.

Характерные особенности местной традиции можно видеть и в иллюстрациях к «Шах-наме», рукописи, переписанной в Тебризе в 931/1524 г. каллиграфом Мухаммадом ал-Харави (Ленинград, ИВАН, Д-184).[12] Исходя из стиля, можно заключить, что миниатюры были созданы ранее известных в науке образцов тебризской живописи конца 20 — начала 30-х годов XVI в., в которых явно видны следы влияния гератской миниатюры и ростки того синтеза местной традиции и бехзадовского стиля, который привел к созданию тебризской сефевидской школы. Но иллюстрации к поэме были исполнены не раньше года переписки рукописи, т. е. 1524 г. Следовательно, миниатюры «Шах-наме» 1524 г. могут служить образцами стиля тебризской живописи 20-х годов.[13]

Рукопись иллюстрировали шесть художников, индивидуальные манеры каждого из которых различаются. Мы не будем здесь останавливаться на разборе индивидуальных манер иллюстраторов — это требует спе-

циального исследования. Нас интересует в данном случае, во-первых, само наличие довольно большого числа художников, работавших в это время в разных манерах, и, во-вторых, общий для всех них стиль, четко выраженный как в целом, так и в деталях.

На всех миниатюрах расположение групп персонажей большей частью прямолинейное, горизонтальное. Группы малодифференцированы, еще не придается значения отдельному персонажу, силуэту. Фигуры людей у каждого мастера сделаны по-своему: у одних они — небольшие, приземистые, полные, без талии, со светлыми лицами, черными усами и бородами (л. 146, 195б), у других — крупные, более вытянутые (л. 96б, 133). Но у всех художников персонажи еще скованы, статичны, силуэты их не отличаются изяществом. Фигуры не обводятся четким темным контуром, как это было характерно для миниатюры Герата, а затем перешло и в тебризскую живопись 30-х годов. Моделирующие одежду складки не имеют еще твердости и определенности. Масштабы фигур и окружения не на всех миниатюрах согласованы, соразмерны.

Основное действие разворачивается на фоне холма, очерченного сверху спокойным, слегка извилистым контуром. Иногда этот холм снизу доверху покрыт маленькими холмиками, камнями в виде полукружий, иногда — сплошным ковром пышной растительности с крупными цветами и листьями. Встречаются скалы, утесы — малорасчлененные, спокойных очертаний. Своеобразно исполнены деревья — сплошной округлой кроной, на фоне которой отмечаются листья.

Холм большей частью одноцветный, покрытый мелкой травкой, сверху он окрашивается идущей по контуру вершины полосой другого цвета, нежели основной фон. Последний чаще всего нежных тонов — голубоватый, светло-сиреневый, светло-серый, салатный, песочный. Общий колорит миниатюр преимущественно довольно светлый, с преобладанием холодных тонов.

Итак, миниатюры рукописей «Хамсе» Низами 1481 г. и «Шах-наме» Фирдоуси 1524 г. дают возможность судить о местной традиции, которая явилась основой создания нового тебризского стиля первой половины XVI в. Иллюстрации к «Шах-наме» свидетельствуют о том, что в Тебризе в 20-е годы находится еще довольно

большое число художников, работающих в стиле местных традиций.

В то же время в 20-е годы в Тебризе можно встретить миниатюры, по стилю близкие к гератской школе. Примером могут служить иллюстрации списка «Хамсе» Низами, переписанного каллиграфом Султаном Мухаммадом Нуром (Нью-Йорк, Музей Метрополитен).[14] На одной из 14 миниатюр этой рукописи имеется дата 931/1525 год.

Трактовка пейзажа, архитектуры, детали костюмов, композиция, тонкое, изысканное мастерство исполнения сближают данные миниатюры с произведениями гератских художников. Ограда из тонких реек, мощенная аккуратными прямоугольными плитами площадка, легкий открытый трон под навесом, который поддерживается двумя столбами и канатами с четырех сторон. За оградой весенний сад, где цветут персики, распустились цветы вдоль арыка и стройным силуэтом устремляются ввысь кипарис и тополек («Хусрав, сидящий на троне»). Все это знакомо нам по гератским миниатюрам.

Композиция интерьера, украшающие его орнаменты в миниатюре «Свадьба Хусрава и Ширин» повторяют аналогичные интерьеры с иллюстрацией гератских мастеров. Как в гератских миниатюрах, здесь вся орнаментировка более сдержанная, рациональная. Нет мелкой разбивки плоскости, дробности, какую отмечали мы в раннетебризской живописи.

В миниатюре «Лайли и Маджнун в школе» аналогичны с гератскими иллюстрациями на этот сюжет и композиция, и персонажи, и их иконография, и костюмы. Лишь сефевидские столбики на чалмах свидетельствуют о новом времени.

Характерный для Бехзада и художников его круга принцип построения композиции ясно проступает в иллюстрации «Встреча Ширин с Фархадом в горах». Отдельные детали композиции здесь отграничивают пространство и создают сферу действия персонажей. Внешняя ее граница образована скалой с изогнутым деревом справа у нижней рамы, треножником и инструментами Фархада, изображенными в левом нижнем углу. Затем чуть выше идут камень с проросшей веточкой, одежда, сброшенная на землю (элемент, найденный и широко применяемый в гератской школе). Еще выше, у

самых гор поставлена вертикально лопата, от нее очертания гряды скал и вершины холма закругляют границы сферы и ведут к каменным глыбам, расположенным в правом верхнем углу. Отсюда движение спускается вниз. Центром и основой построения композиции является белое пятно восьмиугольного водохранилища, куда стекают и откуда вытекают воды канала. Тонко, незаметно художник расставляет все детали композиции по увеличивающимся овалам, повторяющим очертания этого водохранилища. Как бы случайно разбросанные камни, инструменты, изгибы дерева, движения рук, головы, наклоны тела персонажей оказываются на деле строго продуманными, точно рассчитанными.

Последняя миниатюра в «Хамсе» — «Александр и китайский хакан» по стилю отлична от всех остальных. Она решена в традиции раннетебризской живописи. Таким образом, в 20-е годы художники в тебризской мастерской продолжают работать в двух стилях — гератском и раннетебризском. Стили эти четко выражены.

О следующем этапе в развитии тебризской живописи, а именно о формировании, сложении этой живописи при активном воздействии гератской бехзадовской школы свидетельствуют иллюстрации списка «Гуй ва чоуган» Арифи из собрания ГПБ Ленинграда (Дорн, 441. Табл. 1—3).[15] Список был переписан в 1524 г. самим шахом Тахмаспом. Не все миниатюры, как нам кажется, были исполнены в одно время. Одни из них были исполнены в 20-х, другие, судя по блестящему мастерству, великолепию, по зрелому законченному стилю,— в 30-х годах (л. 18, 26б, 38, 41, 46б). Данная ниже характеристика не относится поэтому к последним миниатюрам.

Иллюстрации «Гуй ва чоуган» показывают нам, как постепенно меняется тебризская живопись под влиянием Бехзада и художников его круга. Вводятся детали пейзажа бехзадовских миниатюр: кусты с развесистыми листьями или высохшими стеблями; пни, из-под которых выбиваются ростки зелени; весеннее дерево в цвету или осенний платан. Появляются излюбленные в гератских миниатюрах детали, такие как ограда с калиткой, мощенная плитами суфа, беседка, в которой восседает правитель. Пропорции фигур становятся естест-

веннее, силуэты — обтекаемее. Исчезает угловатость, но фигуры еще остаются довольно статичными. Контуры, обводящие их, становятся ясно выраженными, четкими, что характерно для гератской миниатюры. На некоторых листах контуры и линии, намечающие складки одежды, более темные, чем основной фон костюма.

Как и в гератских миниатюрах, краски начинают полироваться, но это применяется еще не на всех листах. Наложение красочного слоя неплотное. Краски не везде еще чистые, ясные.

Описываемые миниатюры свидетельствуют о переходном этапе к стилю 30-х годов, возникшему на основе синтеза местных традиций с гератской живописью.

К началу 30-х годов, вероятно, можно отнести 4 иллюстрации недатированного списка «Гуй ва чоуган» Арифи (ГПБ, Дорн, 433. Табл. 3—5). Миниатюры очень тонкие и изящные, красивые по цвету и композиции. Рисунок их становится крепче, контуры — более точными и аккуратными. Три из этих иллюстраций построены по одной и той же схеме — изображение холма выходит на поле, как в знаменитой композиции Бехзада «Битва с драконом» («Хамсе» Низами 1493 г.) из коллекции Британской библиотеки в Лондоне.[16] Здесь переняты не только общее пространственное построение, композиционная схема, но даже отдельные детали пейзажа знаменитой миниатюры.

Вместе с тем мы видим еще здесь характерные для раннетебризских миниатюр изображение деревьев — с большой круглой кроной темно-зеленого цвета, с ободком более светлого оттенка, а также передачу вершин холма, окрашенных светло-розовой или голубой краской, по которой намечаются контуры нагроможденных камней.

Композиционную схему миниатюры Бехзада «Бахрам Гур и дракон» мы встречаем и в миниатюре (л. 27) списка «Шах ва дарвиш» Хилали, который был переписан каллиграфом Камолом в 1537 г. (Дорн, 459).[17] Источником создания другой миниатюры последнего списка «В школе» (л. 10б) послужили композиции на ту же тему гератской школы бехзадовского круга. Заимствованная из гератской миниатюры иконография ясно видна в фигуре юноши, который усердно лощит бумагу, скинув свой верхний халат (сравни с таким же пер-

сонажем на миниатюре «Медресе в саду» (ГПБ, Дорн, 489), или в фигуре пишущего, которая схожа с таким же персонажем на гератской миниатюре «Лайли и Маджнун в медресе».[18]

И гератские и местные тебризские элементы выступают здесь уже как отголоски прошлого. Миниатюры данных списков уже нельзя отождествлять ни с раннетебризскими, ни с гератскими — это произведения тебризской живописи 30-х годов XVI в.

Иллюстрации к «Шах ва дарвиш» конца 30-х годов служат уже ярким образцом нового оформившегося стиля тебризской живописи. В них ярко проявляются блестящее, виртуозное мастерство, уверенный точный рисунок. Великолепно умение мастера построить на небольшом по формату листе полную иллюзию окружающего героев скалистого пейзажа с извивающимся меж камней ручейком, с цветущими деревьями и сочнозелеными кустарниками, где обитают стройные лани и парят гордые орлы («Встреча шаха и дервиша на охоте», л. 27), или картину дворцовой постройки с частью двора, мощенного плитами, и внутреннего сада, огороженного легкой оградой («Беседа шаха с дервишами», л. 17), или дворцового интерьера, где занимаются ученики («В школе», л. 10). Чередование планов, расстановка фигур и деталей композиции по кругу, овалу или полуовалу, горизонтальное и диагональное деление на различные цветовые зоны создают иллюзию пространственности. Живопись этого времени приобретает легкость, свободу рисунка. Совершенствуется и колорит. Цветовая гамма в работах 30-х годов становится богаче, разнообразнее. Если в 20-х годах колорит был светлым с преобладанием холодных тонов — салатный, светло-серый, голубоватый, песочный, то теперь он стал более теплым. Излюбленными цветами в архитектуре становятся темно-синий и кирпичный, а в пейзаже преобладает темно-зеленый фон лужаек.

Таким образом, формирование нового тебризского стиля идет под активным воздействием гератской живописи бехзадовского круга. Влияние это сначала прослеживается в применении отдельных деталей пейзажа, архитектуры, иконографии персонажей, затем в освоении общих принципов построения отдельных композиционных схем. Памятники тебризской живописи

20—30-х годов показывают, как с годами усиливается влияние бехзадовской школы.

Главным здесь является изменение отношения к персонажам, попытка «оживить» их, связать с окружающей средой, а само окружение сделать более правдоподобным. В этом также проявилось влияние великого живописца Бехзада.

Внимание к человеку, к различным сторонам его жизни, характерное для творчества Бехзада, возникло у него, безусловно, под влиянием идей, мыслей, волновавших передовые умы Герата конца XV в., и прежде всего под влиянием Джами и Навои, к которым он был близок. Исследователь творчества Джами и Навои Е. Э. Бертельс заметил, что в их глубоко гуманистической поэзии идет процесс конкретизации темы путем введения деталей, обогащения «обстановочной стороны повести».[19] И в творчестве Бехзада мы наблюдаем тот же процесс, подхваченный и развитый дальше тебризскими мастерами. Именно с Бехзада начинает развиваться в миниатюре бытопись, возникшая в связи с общим процессом внимания к человеку и окружающей его жизни, стремлением показать ее как можно полнее, шире. Тебризские миниатюристы стали более живо передавать не только фигуру человека, но и окружающую его обстановку, внося в миниатюру много жанровых деталей и подробностей быта, стремясь заполнить изображением каждый кусочек плоскости листа.

Вместе с тем в тебризской живописи получает развитие романтический пейзаж раннетебризской миниатюры. Именно оттуда идут нагромождение горных пород, богатство, пышность форм, яркость красок, создающих напряженную динамику образа природы в тебризской миниатюре конца 30 — начала 40-х годов XVI в.

Итак, соединение местной традиции и лучших бехзадовских достижений в сложном процессе синтеза привело к формированию нового стиля. Лучшим проявлением его являются миниатюры Султана Мухаммада,[20] первого из прославленных тебризских живописцев китабханы шаха Тахмаспа, которого Искандар Мунши назвал наряду с Бехзадом несравненным мастером. Иллюстрации Султана Мухаммада «Пиршество» и «Попойка» к «Дивану» Хафиза (Париж, коллекция Л. Картье)[21] показывает, как в творчестве великого

мастера XVI в. гармонично синтезировались поиски и достижения предшественников и гениально выразились в совершенно новом стиле.

Султан Мухаммад, следуя Бехзаду, ввел в миниатюру живо схваченные, увиденные в натуре типажи. Каждое действующее лицо — это выразительный, иногда доходящий до гротеска индивидуальный образ. Огромный скачок совершила тебризская миниатюра в изображении человека. Как правдоподобны стали его движения, какое разнообразие в жестах, позах! Полная свобода в изображении. Быстрая стремительная линия очерчивает силуэт, передавая точно схваченное сложное движение фигур — заснувшего сидя юноши, уронившего голову на руку, мужчины, растянувшегося прямо на траве, подложив под голову шапку, или мужчины, припавшего к ногам близсидящего юноши. Это перечисление можно было бы продолжить — каждый участник «Попойки» представлен свободно, легко, правдоподобно.

Хмельных персонажей изображал еще Бехзад. Вспомним его миниатюру «Пиршество» из «Бустана» Саади 1488 г. (Каир, Национальная библиотека. Табл. 6, 7).[22] В этом диптихе представлена галерея опьяненных участников пиршества — заснувший с опущенной на грудь головой старец; вельможа, в изнеможении от выпитого опрокинувшийся на колени соседа; и еще один персонаж, которого слуги выводят под руки, ибо он уже не может идти самостоятельно. Бехзад изобразил не раз виденную им сцену из окружающей его жизни во всей ее полноте. Подробно он останавливается на разнообразных эпизодах, рисует картину и самого пиршества, и суеты слуг, и разные состояния действующих лиц. Торжественную сцену царского приема художник обогатил изображением бытовых жанровых подробностей, и перед нами предстала живая картина повседневной жизни тех давних лет.

Султан Мухаммад не только продолжил, но и творчески развил все достижения Бехзада в живописи — и в живом изображении людей, и в таком построении композиции, которое дает возможность широко представить множество сценок, происходящих одновременно в отдельных уголках сада и дома.

Если в образцах 20-х годов мы еще видим статич-

ные фигуры, то творческое освоение живописи Бехзада лучшими тебризскими мастерами привело в 30-е годы к небывалому многообразию и свободе изображения человека. Султан Мухаммад не переносит, не повторяет иконографию гератских персонажей, а создает свои оригинальные, основанные, как и у Бехзада, на живом наблюдении и затем типизированные в процессе творчества образы.

Нельзя не отметить, как изменилась под влиянием гератской живописи трактовка архитектуры и ее декоративного убранства. Нет больше ажурной решетки в лоджии, на балюстраде крыши, нет мелкой разбивки плоскости стены, характерных для раннетебризской миниатюры, нет перебивания, мелькания орнамента. Лишь легкая сплошная ажурная декорировка створок дверей, мелкий сплошной орнамент на стенах комнат заставляют вспомнить о ранней живописи. Об этом же свидетельствует и сплошной растительный покров лужайки, ограда из тонких красных реек и стройный тополек из гератских миниатюр. Все тесно переплелось, синтезировалось, зазвучало оригинально и откристаллизовалось в новый образный строй.

В «Пиршестве» Бехзада, несмотря на то, что почти все персонажи переданы в каком-то движении, действии, общий настрой гармонично уравновешенный, идиллически покойный, безмятежный. «Попойка» Султана Мухаммада, напротив, пронизана эмоциями, каким-то буйством чувств, динамикой. Все ярко, звучно. Движения крыльев ангелов, взмахи рук танцующих, широкие жесты опьяневших людей, потерявших над собой контроль, изгибы тел, наклоны головы создают бесконечный, прерывистый ритм линий, усиливаемый и цветовыми акцентами синего цвета в одеждах персонажей, контрастно выделяющегося на общем светлом радостном фоне, и мельканием орнамента архитектуры, и мелкой проработкой растительного покрова лужайки.

Миниатюра Султана Мухаммада показывает, что тебризская живопись выработала свой образный строй, в котором преобладает особая празднично-торжественная декоративность, щедрость интенсивно-ярких красок, внутренняя динамика, эмоциональная насыщенность. Все компоненты звучат здесь одинаково торжественно: и фигуры людей, и орнаменты архитектуры, и

детали пейзажа. От этого они приобретают общую праздничность.

К концу 30-х годов новый тебризский стиль достиг подлинного расцвета. Одним из лучших образцов этого периода является цикл миниатюр «Хамсе» Низами, исполненный в Тебризе в 1539—1543 гг. для шаха Тахмаспа (Лондон, Британская библиотека).[23] Миниатюры имеют атрибуции, благодаря чему мы узнали имена художников, создавших эти шедевры: Ага Мирак, Султан Мухаммад, Мир Сайид Али, Музаффар Али, Мирза Али.[24]

Иллюстрации, выполненные последним мастером, заинтересовали нас, так как среди миниатюр списков произведений Джами из советских собраний имеется диптих «Пиршество», который по стилю очень напоминает работы названного художника в «Хамсе» Низами. Остановимся на нем подробнее.

Если в работах 20-х годов индивидуальные манеры художников резко отличны друг от друга, то в миниатюрах конца 30-х годов установить индивидуальность каждого из мастеров составляет немалую трудность. С развитием и становлением новой живописи происходит унификация стиля, строгая выработанность общих принципов, приемов изображения, всей художественной системы. Вот почему вопрос атрибуции, приписывание многочисленных анонимных работ кисти того или иного известного мастера представляет большую сложность и опасность впасть в ошибку. Тем более бывает радостна встреча с миниатюрой, которую можно с уверенностью отнести к работам определенного художника.

Миниатюра «Пиршество» вклеена в список «Лаваих» Джами, переписанный известным мешхедским каллиграфом Ахмадом ал-Хусайни в 978/1570—1571 гг. (ГПБ, Дорн, 256, л. 1б, 2).[25] Бумага, на которой исполнена эта двойная композиция, кремового цвета, плотная и резко отличается от последующих более тонких листов голубого цвета, покрытых тончайшими золотыми рисунками. Мягкая манера письма, теплый, несколько приглушенный колорит миниатюры «Пиршество» отличает ее от трех других композиций, находящихся среди текста. В последних — острые, отточенные линии, яркие сверкающие краски, наложенные толстым слоем. Они, безус-

ловно, одновременны рукописи и будут рассмотрены нами ниже.

Первые миниатюры были вставлены в уже оформленную рукопись. Они не имеют подписи художника, но сходство их с двумя известными миниатюрами Мирзы Али к «Хамсе» Низами 1539—1543 гг. настолько велико, что их бесспорно можно приписать руке этого прославленного мастера.[26]

Мирза Али был одним из ведущих молодых художников при дворе шаха Тахмаспа I. Высоко оценивает его творчество персидский биограф и историк Кази Ахмад: «Мавлана Мирза Али является сыном мастера Султана Мухаммада, в живописном искусстве не имел равного и подобного; он преуспел в изображении так, что мало кто мог равняться с ним...».[27]

Творчество Мирзы Али известно нам по упомянутым двум миниатюрам к «Хамсе» Низами Британской библиотеки. К этим несомненным работам мастера исследователи миниатюрной живописи прибавляют еще ряд миниатюр. Немецкий ученый Э. Кюнель считает, что двойную композицию «Зулейха показывает Юсуфа египетским женам» из рукописи «Хамсе» Джами 1522 г. (Тегеран, библиотека Гулистан) «можно безошибочно приписать руке Мирзы Али»,[28] несмотря на надпись на миниатюре, относящую ее художнику Касиму Али. Он предполагает также, что Мирза Али участвовал в иллюстрировании «Зафар-наме» 1529 г.[29]

Английский исследователь Б. В. Робинсон считает возможным отнести кисти Мирзы Али несколько миниатюр: три миниатюры списка «Юсуф и Зулейха» Джами 1520 г. (Дублин, коллекция Честер Битти, P. 251) и одну миниатюру рукописи «Бустон» Саади, исполненную около 1540 г. (Дублин, коллекция Честер Битти, P. 236).[30] Французский ученый И. С. Щукин, сопоставляя миниатюру «Султан Санджар и старуха» рукописи «Хамсе» Низами 1539—1543 гг. с миниатюрой Мирзы Али того же списка, находит сходство между изображением Султана Санджара и Искандара.[31]

На миниатюрах, приписываемых с большим или меньшим основанием Э. Кюнелем, Б. В. Робинсоном и И. С. Щукиным Мирзе Али, лишь отдельные фигуры напоминают персонажей из иллюстраций Мирзы Али к поэмам Низами. Между тем в правой стороне двусторонней

миниатюры «Лаваих» Джами почти полностью повторена миниатюра этого художника «Хосров слушает игру на лютне Барбада». Отличаются лишь орнаментальные украшения айвана-портала, окраска одежды персонажей. В связи с задачей построения двусторонней композиции художник вносит также изменения в миниатюру «Пиршество». Сцена дворцового приема здесь происходит на сказочной красоты природе: на фоне золотых гор раскинулась темно-зеленая лужайка с дивными стройными кипарисами, цветущими деревьями и платаном в осенней багряной листве. На переднем плане мощеный двор, отгороженный от лужайки изгородью. Справа в айване-портале сидит шах и прислуживающие ему юноши. На площадке перед порталом — музыканты, вельможи, слуги. В левой части композиции — продолжение этой сцены: слуги с подносами, конюх, ведущий коня, только что подошедшие гости.

В миниатюре «Лаваих» Джами отсутствует двухэтажное здание слева, ограда с калиткой и зеленая лужайка с ручьем у нижней рамы, которые изображены в иллюстрациях «Хамсе» Низами. Композиция в списке «Лаваих» срезается как раз по линии ограды; фигуры лучника и сокольничьего, двух слугу и вельможи, расположенных слева, сближаются; вместо сидящих слева от бассейна слуги и гостя художник изображает трех вельмож, одного из которых, полного пожилого мужчину, оперщегося руками о колени, мы видим на второй миниатюре Мирзы Али «Шапур показывает портрет Хосрова Ширин». Фигура по рисунку полностью совпадает, различны лишь окраска одежды и бороды. Полное совпадение фигур мы видим и в копающем садовнике из левой части миниатюры к «Лаваих» Джами и из миниатюры к «Хамсе» Низами. Присущий Мирзе Али теплый, с излюбленным сочетанием оранжевого, желтого, синего, колорит, смуглые лица персонажей, великолепное мастерское исполнение и поразительная свобода построения композиции являются доказательством принадлежности данных миниатюр Мирзе Али. Они, вероятно, были выполнены после создания иллюстраций к поэме Низами, о чем свидетельствуют чуть вытянутые фигуры в композициях к «Лаваих» Джами, что является характерным для тебризской живописи конца 40-х годов XVI в.[32]

Мирза Али свободно владел сложным искусством создания композиции. Несмотря на то что в миниатюрах к произведениям Джами и Низами использованы одни и те же фигуры и на одних и тех же местах, общее движение в них разное. Движение в композиции «Шапур показывает портрет Хосрова Ширин» замкнуто в пределах данного листа, что достигнуто изображением у нижнего края лужайки ограды с калиткой и здания слева. В миниатюре «Пиршество» они отсутствуют, и тем самым общее движение устремляется вверх, к самому красочному и светлому пятну — к порталу, где восседает царевич. Движение начинается еще в левой стороне миниатюры с фигур слуг с подносами, потом поднимается по диагонали через фигуры трех стоящих слуг, юноши с подносом к фигуре шаха.

Это основное направление контрпунктом повторяется во всех остальных группах персонажей. Художник таким приемом не только объединяет обе части в единую композицию, но самим построением и колоритом, тщательным художественным расчетом выделяет главное действующее лицо пиршества — шаха. Такое тонкое владение законами композиции, подчинение их своему замыслу свидетельствует о том, что миниатюра к «Лаваих» не просто копия с композиции к «Хамсе», а самостоятельная миниатюра на тему придворного пира.

Композиция «Пиршество» Мирзы Али разрешает интересную проблему развития миниатюры — проблему живописного «назира», своеобразного ответа, когда один художник отвечал на миниатюру того же сюжета другого живописца, стараясь показать равное с ним мастерство или же превзойти его. Эта традиция ответов существовала и была очень распространена в персидско-таджикской литературе. В литературном назира поэты сохраняли сюжетную линию, рифму, метр, а в повествовательном жанре маснави — основные узловые моменты фабулы.[33]

«Назирагуйи» представляет своеобразное соревнование, когда «отвечающие» в меру своего таланта стараются создать произведение на заранее намеченную тему, но решенное по-новому, необычно.

Средневековый читатель получал наслаждение именно от того, что уже давно известная ему задача решалась как-то иначе, оригинально. В этом была спе-

цифика средневековой литературы и ее восприятия со всей эстетической художественной системой.

Как отметил Е. Э. Бертельс, эту специфику в наше время не все понимают. Он пишет, что «в европейской литературе о Востоке широко принято клеймить авторов назира прозвищем «подражатели». Это признак полного непонимания специфики литературы феодального общества, свидетельство антиисторического подхода и стремление мерить все явления прошлого на свой аршин». И далее: «самая сущность этого явления отнюдь не в подражании, а в том новом, что поэт вносит в тему, причем эти изменения приводят сплошь к коренному изменению всей концепции».[34]

Оригинальность ответов зависела от степени таланта и мировоззрения автора. Поэтому наряду с блестящими, выдающимися образцами назира были и «целые моря пустого, бессодержательного эпигонства, формалистического дробления заданной темы».[35]

Аналогичные явления можно наблюдать и в миниатюрной живописи. Миниатюра, развивающаяся как иллюстрация литературных произведений и тесно связанная с литературной первоосновой, отразила особенности литературных процессов. И в ней возникла и развивалась традиция назира — как при иллюстрировании сюжетов одной и той же поэмы, в отборе и трактовке этих сюжетов, так и при изображении определенных нейтральных сюжетов типа пиршеств, развлечений, приемов, бесед, которые могут встречаться в самых различных по тематике произведениях.

Остановимся на нескольких образцах живописного назира конца XV—XVI вв. на тему «Прием у правителя» или «Пиршество».

Наиболее значительным произведением на эту тему в XV в. была упомянутая выше двусторонняя композиция Бехзада «Пиршество» из «Бустана» Саади 1488 г. (Каир, Национальная библиотека. Табл. 6, 7), где изображена сцена приема, пиршества в дворцовом саду. Основное действие разворачивается на суфе — выложенной из кирпича площадке перед домом в саду. Суфа многогранной формы обнесена легкой оградой. Правитель в окружении гостей, музыкантов, слуг сидит на ковре перед шатром-хиргахом на левой стороне. На правой половине миниатюры изображен подсобный

двор, где суетятся слуги, виночерпии; надсмотрщик замахивается палкой на провинившегося; в глубине сада у очага, где варится вино, сидят негры-прислужники.

Мы видим множество персонажей, индивидуально охарактеризованных различными позами, жестами, выполняющих разнообразные действия. Художник мастерски расставляет фигуры, с тонким расчетом определив место каждому персонажу.

Этот диптих поражает законченностью, уравновешенностью композиции и мастерством подчинения всех живописных средств основному замыслу. Только большой мастер мог так блестяще разработать эту тему.

Возникает вопрос, существовали ли до Бехзада подобные композиции столь излюбленного и освященного традицией сюжета? Было ли это ответом на более ранние композиции, так называемые исходные?

В настоящее время нам известны две ранние миниатюры, с которыми может быть преемственно связана иллюстрация Бехзада к «Бустану» Саади 1488 г.,— «Прием у правителя» из рукописи «Калила и Димна» (Тегеран, музей Гулистан. Табл. 8, 9) и «Прием у ширван-шаха» из «Антологии» 873/1468 г. (Британская библиотека, Лондон. Табл. 10, 11). Обе они были созданы в 60-х годах XV в.[36]

Бехзад изобразил, несомненно, не раз наблюдаемый им дворцовый прием Султана Хусайна. Художник «Антологии» 1468 г. представил прием у ширван-шаха. Но каждый из миниатюристов использовал одну и ту же каноническую схему.

Этот канон уже на миниатюрах 60-х годов разработан вполне четко и конкретно. Пиршество представлено на развороте двух листов. Фигура правителя, сидящего на суфе в саду, в окружении гостей и развлекающих их музыкантов дана на одной стороне; в другой части диптиха, служащей продолжением, изображены слуги, виночерпии, конюх с лошадьми. Ясно определены действующие персонажи в каждой части. Для каждого типажа установлен иконографический канон, определено место в композиции: правитель сидит на ковре, облокотясь о подушку, в самом центре миниатюры; его собеседник держит в одном случае книгу, в другом — чашу с вином. Иконографически сложилась группа трех слуг, которые стоят рядом с правителем,

держа наготове подарок для отличившегося поэта или музыканта. В левой части миниатюры мы видим созданные каноны для конюха, надсмотрщика с палкой, изображенного со спины, виночерпия, сливающего вино.

Бехзад в основном сохраняет этот выработанный канон в композиции, оставляет иконографию некоторых персонажей — правителя; его собеседника; музыканта, играющего на уде; виночерпия, сливающего вино. Вместе с тем, как мы уже отмечали, вводит множество новых действующих лиц; обогащает композицию изображением дворцовой башни, шатра, навеса, а на другой стороне диптиха — башни ворот и подсобного сооружения в глубине сада. Все это дается на небольшом пространстве поля миниатюры. Но никакой перегруженности мы не замечаем, напротив, все удивительным образом соразмерно и гармонично. Безусловно, Бехзад смог добиться этого благодаря геометрически точно рассчитанной композиции.

Многообразие элементов требовало пропорциональной художественной взаимосвязи, безукоризненности которой можно было добиться путем применения геометрических приемов построения. Бехзад ввел эти приемы как в общее построение композиции, так и в расстановку фигур. Его миниатюры — это крепко, точно построенные композиции, в основе которых лежит круг. Как наиболее совершенная в природе форма, круг, естественно, привлек внимание наблюдательного пытливого мастера, стремящегося к законченности, совершенной гармонии, максимальной ценности каждой линии, силуэта, общего целого.

В одних своих миниатюрах Бехзад старается скрыть, затушевать этот конструктивный принцип, в других — открыто подчеркнуть его. как, например, в иллюстрации «Бой на верблюдах» «Хамсе» Низами 1493 г. Британской библиотеки или в приписываемой ему миниатюре «Встреча»,[37] хранящейся в частной коллекции Кеворкяна, относящейся к тебризскому периоду его творчества (см. табл. 12, 13).

Расположение фигур по кругу или овалу создает внутреннее движение композиции, усиливаемое живо схваченными позами и жестами персонажей. Бехзад оживил миниатюру, введя разнообразные, из жизни взятые типажи, наделив каждую фигуру определенным

конкретным действием, дифференцировав каждую группу персонажей и каждую фигуру в группе.

Фигура царя — идейный центр композиции «Прием у правителя» — располагается в середине миниатюры, в поле оптимальной видимости, как на миниатюрах 60-х годов, так и Бехзада.

В ранних миниатюрах этот центр особо акцентируется симметричной расстановкой фигур по обе стороны от центра, бассейном, расположенным ниже фигуры царя, и калиткой ограды над ним.

У Бехзада правитель также остается главным героем. Художник располагает все персонажи на осях, которые пересекаются в одной центральной точке, где помещен правитель. Незаметно для себя зритель заканчивает рассматривание каждой фигуры на главном персонаже. Все действующие лица своими жестами, поворотами головы, тела, связаны с ним. Но Бехзад не акцентирует все внимание только на фигуре правителя. Круговой принцип расположения персонажей не позволяет долго останавливаться на какой-либо фигуре. Тем самым художник очень тонко вводит момент некоторого уравнивания всех действующих лиц. Этому способствует и то, что он не выделяет своего главного героя колоритом: правитель одет в зеленый халат, такой же, как и на нескольких других вельможах и даже слугах.

Здесь нужно особо отметить очень важное нововведение Бехзада — включение в композицию пиршества сцены наказания. Художник явно подчеркивает эту группу. Отделение ее от всех других персонажей, изображение на фоне башни, которая, как рама, окаймляет группу, красная одежда надсмотрщика — самое яркое пятно во всей колористической гамме миниатюры —все это заостряет внимание зрителя именно на данных персонажах, на данной сцене.

Включая объект наказания, сосредоточивая на нем внимание и в то же время вводя момент уравнивания всех действующих лиц, Бехзад целиком изменяет идейную концепцию выработанного до него канона. В этом отразились философские и идейные взгляды великого художника, близкого к гуманистическому кругу Джами и Навои, в творчестве которых были сильны обличительные ноты, ноты протеста против тирании, не-

справедливости, стремление ввести в канву повествования реальные эпизоды, сцены из окружающей жизни. Интересно отметить, что Бехзад не раз возвращается к изображению этого эпизода, перенося целиком ставшую каноном группу.

Миниатюра «Пиршество» Мирзы Али является достойным ответом художника XVI в. на уже сложившуюся двустороннюю композицию. В своем назира Мирза Али использует иконографию основных героев, сохраняет мощенную плитами площадку, на которой разворачивается действие, общее деление сцены на две части с определенными персонажами в каждой из них. Вместе с тем художник вносит много нового в разработку этой темы.

Главное действующее лицо — шаха Мирза Али помещает в айване-портале и не в центре, а у самого правого края диптиха. Это дает возможность продемонстрировать блестящее владение построением пространства, искусством композиции: подчинение ее идейному замыслу — показу всеобщего внимания к царственной особе, возвеличиванию ее. Мирза Али так расставляет все фигуры на обеих сторонах миниатюры, что общее движение в композиции устремляется к порталу, где восседает правитель.

Движение начинается еще в левой стороне диптиха с фигур слуг с подносами, потом поднимается по диагонали через фигуры трех стоящих слуг, юноши с подносом к фигуре шаха. Художник таким приемом не только выделяет главное действующее лицо пиршества, но и объединяет обе стороны диптиха в единую композицию, подчиняет все единой задаче. В предыдущих миниатюрах на данный сюжет этого не было. Мирза Али умело использовал найденный Бехзадом композиционный принцип размещения всех фигур на осях, пересекающихся в одной точке, где расположен шах, и подчинил его целиком для возвеличивания фигуры шаха, отбросив все, что мешало этой основной идее. Тем самым он снизил ту общественную направленность, которую внес великий Бехзад в миниатюрную живопись вообще и в разбираемую нами схему в частности.

Миниатюра Мирзы Али — это произведение другой эпохи, она отразила идеологию придворного сефевидского круга, далекого от тех проблем, которые когда-

то волновали передовые умы Герата конца XV в. Прославление нового династа — вот основная идея тебризского художника. Мы видим, как разные эпохи меняют идейные концепции одной и той же темы, как мировоззрение художника подчиняет все богатство художественных средств выражению основной идеи — возвеличению царственной особы. Тебризская школа, перенявшая многие художественные средства гератской, идейно развивалась в ином направлении.

Двусторонняя миниатюра рукописи «Лаваих» Джами имеет большое значение как для изучения творчества художника Мирзы Али, так и для характеристики тех процессов, которые происходили в тебризской живописи 30—40-х годов XVI в.

Сравнение работ Бехзада и Мирзы Али наглядно показывает художественные особенности тебризской живописи времени ее расцвета, которая к этому периоду прошла большой путь становления и развития нового стиля. Оттачивается мастерство исполнения: строгий, крепкий, лаконичный рисунок Бехзада заменяется более мягким и подвижным у Мирзы Али. Выбираются звучные, декоративно-эффектные сочетания красок — это поистине буйство красок, среди которых выделяется интенсивно-оранжевый цвет. Позы людей становятся более изящными и непринужденными, силуэты — живописнее. Всюду царит дух утонченной рафинированности, изысканной роскоши. Дальнейшее развитие живописи идет по этому же пути.

Рассмотренный материал позволяет установить три основных этапа развития миниатюрной живописи в Тебризе: первые два десятилетия XVI в.— добехзадовский этап, когда в тебризской мастерской существовала местная живописная традиция, связанная с предшествовавшей живописью; 20-е — начало 30-х годов — переходный период, связанный с приездом гератских мастеров во главе с Бехзадом, когда происходит сложный процесс синтеза местных традиций с достижениями классической бехзадовской школы и становление на основе этого процесса новой сефевидской школы; 30-е—40-е годы — расцвет тебризской сефевидской миниатюры.

ТЕБРИЗСКО-КАЗВИНСКАЯ МИНИАТЮРА СЕРЕДИНЫ XVI в.

Неоднократные набеги османской Турции, временный захват в 1548 г. Азербайджана и Тебриза вынудили шаха Тахмаспа перенести свою столицу в глубь страны, в Казвин. Снова приходится перекочевывать придворным художникам, каллиграфам, поэтам, ученым. Часть из них следует в Казвин за двором шаха Тахмаспа, другая — в Шираз или Мешхед, где в 1556 г. у власти стал юный племянник шаха Ибрагим Мирза, страстный поклонник и покровитель живописи, каллиграфии, поэзии. Его мастерская собрала многих выдающихся художников и каллиграфов. В новых мастерских миниатюристы начинают работать уже с местными художниками. Взаимное влияние рождает новый стиль. Недолговечность художественных мастерских, переселение живописцев из одного города в другой, несомненно, способствовали быстрой смене и разнообразию стилей, характерных для второй половины XVI в.

В 50-х же годах тебризские художники в Казвине и других центрах продолжают дальше развивать те тенденции, которые прослеживаются в живописи 30—40-х годов.

К этому периоду относится замечательная двусторонняя композиция «Шахская охота», вклеенная в рукопись «Сильсилат аз-захаб» Джами, переписанную в 956/1549 г. известным каллиграфом Шах-Махмудом ан-Нишапури в городе Ардабиле (ГПБ, Дорн, 434).[1] Она свидетельствует о следующем шаге в развитии тебризского стиля.

Двусторонняя миниатюра помещена на развороте первых двух листов рукописи. Она не является иллюст-

рацией поэмы и лишь украшает список. На большого размера миниатюре предстает широкая многокрасочная картина охоты. На обеих частях композиция строится несколькими планами, расходящимися в стороны вверх по диагонали от внутреннего поля рукописи. Этот прием еще более увеличивает пространство. В ущелье, зажатом с двух сторон горными цепями, мечутся в панике оглушенные шумом лани, дикие лошади. Со всех сторон их преследуют люди, стучат в бубны, барабаны, кричат, пляшут, сбрасывают сверху камни. Справа под навесом изображен стреляющий из лука царевич, слева на белом мчащемся коне — другой. Сверху на миниатюре — караван верблюдов, поджидающий охотников.

В композиции изображено много жанровых сценок. Пристроившийся возле каравана продавец фруктов, двое дерущихся, взбирающийся на скалу с помощью друга мужчина и другие фигурки в оранжевых, желтых, голубых, салатных, сиреневых одеждах, в ярко-белых чалмах графически четкими силуэтами выделяются на фоне лиловых, зелено-бежевых, сиренево-голубых, золотых скал и темно-зеленой лужайки. Все художественные средства подчинены передаче неукротимого движения.

Трудно представить себе в книжной иллюстрации, не нарушающей плоскостности листа, более динамичное и эффектное зрелище, чем эта сцена шахской охоты. Миниатюра была исполнена художником, работающим в стиле Султана Мухаммада, а возможно, и самим Султаном Мухаммадом — настолько великолепна эта композиция. Эту миниатюру можно отнести к числу выдающихся памятников живописи эпохи. Мастерски пользуясь легким, свободным, безудержно подвижным и темпераментным рисунком и многоплановой композицией, художник добивается максимального эффекта. Линия его становится обтекаемой, расплывающейся в изображении громоздящихся друг над другом, взмывающих ввысь скал; крепкой, четкой, точной — в обрисовке фигур; каллиграфически изящной и декоративной — в передаче силуэтов мчащихся ланей, лошадей, барсов; текучей, плавной — в движении ручья. Такое же разнообразие и щедрость наблюдаем в соче-

таниях красок. Колорит здесь играет одну из решающих ролей в создании общего настроения.

Стремление тебризских художников как можно живее передать жизненную среду, окружающую героев, заполнить изображением подробностей быта, жанровых деталей каждый кусочек плоскости достигает в 50-е годы особого размаха. Получает дальнейшее развитие принцип единства композиции в обеих частях двусторонней миниатюры, достигнутый в тебризской миниатюре 30—40-х годов, ярким примером которой является «Пиршество» Мирзы Али списка «Лаваих» Джами.

Место изготовления миниатюры «Шахская охота» не указано.[2] Но она, безусловно, была исполнена тебризским художником из мастерской шаха Тахмаспа.

В последнее десятилетие в научной литературе стал обсуждаться вопрос о времени роспуска придворной китабханы шаха Тахмаспа. Английский ученый Б. Грей считает, что шах распустил своих художников, каллиграфов, орнаментировщиков около 1545 г.[3] Советские исследователи О. Ф. Акимушкин и А. А. Иванов пришли к выводу, что мастерская шаха была распущена к моменту переноса столицы в Казвин, т. е. к 1548 г. Все названные авторы сделали свои выводы на основании сведений Кази Ахмада и Искандара Мунши об охлаждении шаха Тахмаспа к искусству. Персидские историки не сообщают о времени роспуска китабханы, установить которое представляет большие трудности. Однако имеются сведения, приводимые и Кази Ахмадом и Искандаром Мунши, которые говорят о том, что в 50-х годах в Казвине, в своей новой столице, шах Тахмасп продолжал интересоваться искусством. Кази Ахмад отмечает, что когда в 966/1558—1559 гг. в Казвине был достроен дворец Чихиль-Сутун, шах вызвал из Мешхеда отправленного туда два года назад, т. е. в 1556 г., с царевичем Ибрагимом Мирзой известного каллиграфа Малика Дайлами. После окончания работы над надписями в новом шахском дворце каллиграф не был отпущен в Мешхед, хотя Ибрагим Мирза несколько раз просил об этом шаха.[4] Малик Дайлами продолжал работать в Казвине, где и умер в 969/1561—1562 гг.

О работе Малика Дайлами Казвини в мастерской при дворе шаха Тахмаспа свидетельствует и Искандар Мунши.[5]

В украшении дворца Чихиль-Сутун принял участие сам шах Тахмасп, исполнив одну-две композиции стенной росписи.[6]

Интересные сведения приводит брат шаха Сам Мирза в своем труде «Тухфаи Сами», написанном в 1550 г. Касаясь творчества Ага Мирака, он пишет, что в настоящее время Ага Мирак является главой и руководителем живописцев дворца Его величества шаха Тахмаспа.[7]

О работе в Казвине другого выдающегося художника из тебризской китабханы шаха — Музаффара Али приводят сведения Искандар Мунши и турецкий историк Мустафа Али. Они пишут о том, что Музаффар Али расписал большую часть компизиций во дворце Чихиль-Сутун в Казвине.[8]

Нет никаких свидетельств охлаждения шаха Тахмаспа к искусству и роспуска мастерской у современника событий этих лет Кутб ад-дина Мухаммада Киссахана Йазди, автора рисала, написанного в 964/1556—1557 гг., многие части которого были включены в трактат Кази Ахмада.[9] Кутб ад-дин представляет шаха как «несравненного покровителя» пера и кисти.

Все перечисленное свидетельствует о том, что в 50-х годах шах Тахмасп еще продолжает интересоваться искусством, занимается им сам и покровительствует его развитию. Фразу Кази Ахмада «В конце дела, когда тот государь... соскучился от русла письма и живописи...» трудно совместить с приведенными выше фактами.

В свете изложенного можно выдвинуть гипотезу не о полном роспуске, а о частичном сокращении к 50-м годам штата мастерской шаха, возможно, в связи с дорогостоящими работами по строительству нового дворца в Казвине. Так ли это было — покажут вновь найденные письменные свидетельства.

Дошедшие же до нас миниатюры, и в первую очередь «Шахская охота» (Дорн, 434), свидетельствуют о том, что лучшие мастера китабханы шаха Тахмаспа продолжают работать в стиле, выработанном в этой мастерской, развивая и совершенствуя его основные принципы. Качество исполнения этих роскошно иллюстрированных списков говорит о том, что они могли быть выполнены только по «высокому заказу» и в при-

дворной мастерской, а стиль иллюстраций — о дальнейшем развитии тебризского стиля.

К этому же периоду можно отнести миниатюры списка Джами «Субхат ал-абрар» из коллекции ГПБ в Ленинграде (Дорн, 429).[10] Рукопись не имеет указаний на место и время переписки, нет и имени каллиграфа, переписавшего список. Пять миниатюр украшают эту роскошную рукопись. На розовой и кремовой бумаге написан великолепным почерком текст, голубые поля покрыты золотым крапом.

Поэма «Субхат ал-абрар» состоит из сорока глав — «четок», в каждой из которых теоретические рассуждения дополняются и конкретизируются занимательными и нравоучительными притчами. Эти рассказы привлекали художников, иллюстрировавших поэму.

Первые две миниатюры (л. 1б—2) представляют двустороннюю композицию «Собрание ученых мужей», служащую форзацем списка. Сюжет не относится к какому-либо определенному месту в поэме. Изображены ученые, собравшиеся на лоне природы обсудить интересующие их проблемы. Слева дана жанровая сценка — уставшие с дороги путники моются у ручья, прежде чем подойти к собравшимся. Художник объединяет обе части композиции единым движением линии контура холма, на фоне которого разворачивается действие, и расположением фигур на одной диагонали от сидящего на корточках внизу у ручья персонажа в левой части к сидящему наверху ученому в правой части. Манера исполнения этой двусторонней миниатюры отлична от трех иллюстраций в тексте и сделана другим художником.

Следующая миниатюра — «Диспут Мусы с иноверцем» (л. 37а)[11] — иллюстрирует рассказ о диспуте пророка Мусы (Моисея) с чернокожим изгнанником, который повстречался ему в синайской пустыне. Сюжет восходит к библейской легенде о скитаниях евреев по пустыне, о их борьбе с иноверцами.

Художник изображает все в спокойной лаконичной манере, очень простой композиционной схемой. Но эта простота позволяет в ясной форме выразить идейный замысел миниатюриста. На фоне холма силуэтами вырисовываются две фигуры: пророка с пылающим нимбом вокруг головы и чернокожего иноверца. В компо-

зиции подчеркивается симметричное деление на две части, как бы символизирующее непримиримость противников в споре. Данная единым, цельным силуэтом фигура пророка, застывшая в своем величии, олицетворяет средствами художественной выразительности правоту Мусы и его веры в данном споре. Контур холма спокойной мягкой линией обрамляет эту фигуру, служа той же задаче. В противоположность Мусе чернокожий изображен сравнительно беспокойным силуэтом — протянутые вперед руки выражают попытку иноверца доказать что-то. Над ним в беспорядке громоздятся каменные глыбы холма.

Четвертая миниатюра представляет юношу и сброшенного с балкона старца (л. 73б). Мистический сюжет о дружбе и любви юноши и старца художник передает изображением того момента, когда юноша, возмущенный предательством старца, сбрасывает его с балкона.

Художник очень лаконично и плоскостно изображает архитектуру, намеренно подчеркивая прямые линии горизонталей и вертикалей. Лишь фигура летящего старца и изогнутое деревце нарушают этот ритм. Персонажи расположены по диагонали, идущей от левого верхнего угла к правому нижнему. Эта диагональ также вносит беспокойство в прямолинейный ритм архитектуры. Очень красива колористическая гамма, построенная на сочетании салатного, бежевого, голубого и оранжевого цветов.

Последняя миниатюра передает «Рассказ о благочестивом старце и разряженном юноше» (л. 102а).

Благочестивый старец встретил горделиво ступающего разодетого сынка богача. Он заметил юноше, что нечего гордиться роскошью одежды, так как она не скроет его душевную убогость. Художник решает миниатюру в той же спокойной манере. Три фигуры — старца, юноши и слуги — расположены по пирамидальному принципу. Контур холма, на фоне которого даны эти персонажи, обведенный в соответствии с движением верхней линии силуэта каждой фигуры, связывает все в единую композицию. Этому же служат движения рук, наклоны головы персонажей. В миниатюре применено небольшое количество цветов, но разнообразные их со-

четания, интенсивность краски, ее блеск создают богатство колорита.

Иллюстратор этой рукописи «Субхат ал-абрар» Джами — мастер спокойного созерцательного направления. Он предпочитает лаконичные несложные композиции, малое число персонажей, статичные позы. Лишь фигура упавшего с балкона старца, иконографически повторяющая персонаж, встречаемый на миниатюрах Бехзада, например в упоминаемой уже композиции «Бой на верблюдах», а затем в тебризских композициях, нарушает этот застывший в своем спокойствии мир.

Миниатюры данного списка Джами, с одной стороны, показывают неразрывную связь с тебризской живописью 30—40-х годов, с другой — наступление нового этапа в непрерывной цепи развития тебризского стиля. Они объединяют вокруг себя общностью стиля ряд миниатюр, исполненных в 50-х годах, а именно миниатюры следующих списков:

1. «Бустана» и «Гулистана» Саади, рукописи, переписанной в Исфагане ширазским каллиграфом Фаридом в 956/1549 г. (ГПБ, Дорн, 365. Табл. 14, 15).[12]

2. «Дивана» Мани, списка, переписанного Хайдаром ибн-Ибрахимом ал-Хусайни в 961/1454 г. (ГПБ, Дорн, 467).[13]

Композиции их малофигурны и малодетальны. Явно чувствуется тяготение к обобщенности, монолитности. Пейзаж очень спокойный, холмы очерчены мягкой плавной линией, скалы крупных монолитных форм. Сходны здесь мельчайшие детали: зеленая полоса лужайки, покрытая мелкими точками и оканчивающаяся слегка намеченной бахромой травки.

Орнаменты в архитектуре, плиты, которыми вымощен двор, также крупные (Дорн, 429, л. 73б; Дорн, 467, л. 1б—2; Дорн, 365, л. 99). Архитектура передана обобщенно и плоскостно, например изображение беседки-айвана (Дорн, 429, л. 73б; Дорн, 365, л. 99). Общий колорит холодный, просветленный. Излюбленные цвета фона — салатный, разбеленный лилово-розовый. Лица людей светлые.

Таким образом, сходство деталей, решение пейзажа, архитектуры, а главное — общность стиля, построения композиции объединяют эти миниатюры в один круг.

Нас особенно заинтересовала рукопись «Бустана» и «Гулистана» Саади, переписанная в Исфагане известным ширазским каллиграфом Фаридом. Великолепные миниатюры этого списка исполнены в стиле художников тебризской школы. Они схожи по стилю, по манере исполнения с иллюстрациями к «Пандж гандж» Амира Хусрава Дихлави (ГПБ, ПНС-267. Табл. 16—20),[14] выполненными в 40-х годах в Тебризе художниками круга Султана Мухаммада. Вероятно, над миниатюрами работали два-три мастера. Работы одного из них (л. 1б—2, 5б, 27б, 60б, 75) напоминают известные образцы Ага Мирака, крупнейшего мастера своего времени, ставшего к 1550 г. во главе мастерской шаха Тахмаспа. Достаточно сравнить иллюстрацию к «Пандж гандж» (л. 75), чтобы увидеть разительное сходство с миниатюрой Ага Мирака «Хусрав и Ширин слушают рассказы прислужниц» из «Хамсе» Низами 1539—1543 гг.[15]

Миниатюры к «Пандж гандж» можно поставить в ряд лучших образцов, созданных в придворной китабхане в 40-х годах XVI в. Они свидетельствуют о том, что в тебризской живописи эпохи расцвета развивалось два направления, две линии: одна — наполненная динамикой, экспрессией, напряженностью внутреннего движения, другая — созерцательно спокойная. В одной из них формы мелко дробятся, вводится большое количество деталей, множество фигур, пространство расширяется вверх и вглубь; в другой — формы более монолитны, обобщенны, крупных размеров, фигур небольшое количество, пространство разворачивается более плоскостно. Образцом первого направления могут служить миниатюры «Хамсе» Низами 1539—1543 гг., изображающие сцены охоты, образцом второго — репрезентативные сцены из этой же рукописи и иллюстрации к «Пандж гандж».

Эти две линии в тебризской живописи продолжают развиваться и в 50-х годах, примером чего могут быть упоминаемые выше «Шахская охота» из «Сильсилат аз-заххаб» Джами (Дорн, 434) и миниатюры списков «Бустан» и «Гулистан» (Дорн, 365), «Диван» Мани (Дорн, 467) и «Субхат ал-абрар» Джами (Дорн, 429).

Выше мы говорили о том новом, что внесла в историю развития тебризской живописи двойная миниатю-

ра «Сцена шахской охоты». Что касается иллюстраций второго направления, необходимо отметить следующее. Исполнителем миниатюр рукописи Дорн, 365, вероятно, был тот самый художник списка «Пандж гандж», индивидуальная манера которого очень напоминает манеру Ага Мирака. Эти замечательные шедевры требуют специального исследования. Сравнение их показывает, что и второе направление в 50-х годах продолжает развиваться и изменяться. Появляется больший лаконизм в декоре, архитектура становится менее украшательной. Совершенствуется техническое мастерство, рисунок приобретает особую остроту.

Особенно явно выступают эти новые черты в иллюстрациях к «Субхат ал-абрар» Джами, наиболее позднему из перечисленных четырех списков. Миниатюры отличает изощренность всех средств изображения. Силуэты очерчиваются крепкой, сильной линией, контур становится жестче, резче. В одеждах персонажей краски сверкают как драгоценные камни. Мастер добивается этого не только интенсивностью самой краски, но и подбором контрастирующих цветов, обведением силуэтов темным контуром, словно создающим тончайшую оправу, как в ювелирном изделии, а также тем, что каждое цветное пятно замкнуто в своей цветовой изолированности. Сверканию красок в одеждах немало способствует и то, что цвет фона подбирается более пастельный. Так, например, в миниатюре «Диспут Мусы с чернокожим» фон холма, на котором изображены две фигуры, нежно-лиловый холодного оттенка. Яркий синий цвет халата Мусы, обведенный черным контуром, звучный оранжевый цвет нижнего одеяния, белоснежный — в поясе и чалме резко контрастируют между собой и с фоном. Такие же контрасты и в одежде чернокожего. Игра цветов, смелые сочетания и сопоставления теплых и холодных оттенков создают замечательный по красоте декоративный строй. По сравнению с общим более теплым колоритом тебризских работ 30—40-х годов палитра этой живописи становится все более светлой, холодноватой, особенно в изображении окружающей среды. Вводятся меловатые, нежно-изумрудные, салатные цвета.

Все разбираемые миниатюры 50-х годов, судя по роскошному оформлению, могли быть исполнены по за-

казу самого шаха или кого-либо из его окружения и, несомненно, в придворной мастерской, объединявшей больших мастеров рукописной книги — каллиграфа, художника, орнаментировщика и других создателей рукописи. В свете упомянутого выше интереса шаха к живописи, не иссякшего и в 50-х годах, сведений о деятельности Музаффара Али, Ага Мирака можно высказать предположение, что эти списки были украшены в новой столице — Казвине. Но было бы неверно называть их стиль казвинским. Казвинская школа, выработавшая свой собственный своеобразный стиль, была создана несколько позднее. А здесь вернее было бы говорить о работах тебризских художников в Казвине или о тебризско-казвинском стиле 50—60-х годов, продолжавшем развивать стиль тебризской школы. Как любой другой, этот вновь введенный нами термин также очень условен, но на данном этапе изучения миниатюры XVI в. он отражает близость описанных иллюстраций к тебризской школе, указывает на место их изготовления и в то же время отличает их от миниатюр казвинского стиля 70-х годов.

МИНИАТЮРЫ «ЛАВАИХ» ДЖАМИ

(К проблеме мастерской в Мазандеране)

Рукопись «Лаваих» Джами, как мы упоминали в предыдущей главе, украшают помимо двойной композиции «Пиршество» еще три миниатюры, находящиеся среди текста.[1] Они современны списку, который, как указывается в колофоне (л. 63), был переписан выдающимся каллиграфом Ахмадом ал-Хусайни ал-Машхади в 978/1570—1571 гг. для Султан-Мурадхана, мазандеранского правителя.[2]

Миниатюры являются иллюстрациями этого своеобразного произведения Джами. «Лаваих» («Скрижали») — это небольшой трактат в рифмованной прозе, состоящий из кратких разделов — «скрижалей», посвященных вопросам суфизма. В нем в художественных образах поясняются проблемы бытия, единения с богом, даются поучения суфиев.

На первой иллюстрации «Суфий и шах» (л. 10б) оживает в зрительных образах процесс поучения. Композиция изображает шаха в сверкающих золотом нарядах, сидящим на каменной глыбе в окружении слуг. Перед ним расположился скромно одетый суфий, который наставляет и поучает его. Художник композицией и колоритом подчеркивает, что шах — главное действующее лицо в миниатюре. Его фигура, самая большая по размеру, дана в обрамлении двух устремленных вверх кипарисов, нежных цветущих деревьев на золотом фоне холма и двух слуг. Взоры всех обращены к шаху. Удивительно ярко сверкают краски на миниатюре. Ярко-желтое одеяние слуги слева, игра синего с оранжевым в халатах шаха, перекличка голубого цвета его сапожек с более сгущенным цветом этого же

тона в одежде суфия, ярко-салатный, горчичный и красный халаты телохранителей шаха, стоящих справа,— вся эта гамма красок создает невыразимую прелесть данного шедевра.

Двойная композиция «Царевич и пери» (л. 63б) и «Пери и дивы» (л. 64) украшает последние листы рукописи. На первой из них на ковре под платантом сидит юный царевич, который, обняв прекрасную крылатую пери, читает ей стихи. Контуры холма, окрашенного в лиловый цвет, как бы окаймляют сверху эту сказочную идиллию. Силуэты фигур распластаны по поверхности так, что линия, проведенная по контуру фигуры царевича справа и продолженная по спускающемуся контуру крыльев пери, повторяет то же движение, что и контур холма. Этот композиционный прием объединяет фигуры и служит основой построения миниатюры.

В левой части двусторонней миниатюры сказочных героев восточной мифологии — пери и двух дивов художник располагает среди волшебной красоты природы. На лужайке в обрамлении цветущих деревьев белоликая нежная пери склонилась к сосуду, куда уродливый страшный див сливает вино. Сверху из-за скал за происходящим наблюдает другой див.

В этих миниатюрах с помощью лишь линейного рисунка и цвета при довольно простой композиции и малом количестве персонажей блестяще выражено различное настроение. В беспорядке нагроможденные глыбы скал переданы неравным извилистым контуром. Цвет их то лиловый, то бежево-розовый, то салатный. Мчащийся вниз ручей; деревья в цвету, словно ажурное кружево на фоне холма; резкий взмах огненно-красных крыльев с выпущенными, как стрелы, перьями, как бы разрезающими поверхность; беспокойные, рваные силуэты дивов — все создает впечатление напряженности в миниатюре «Пери и дивы». Спокойный же окат контура холма в композиции «Царевич и пери», само расположение фигур, мягкие опущенные крылья пери создают созерцательно-спокойное настроение.

Все три миниатюры поражают совершенством исполнения. Каждый силуэт очерчивается отточенным, резким, темным по цвету контуром. И здесь фигурки ассоциируются с ювелирными изделиями, инкрустированными драгоценными камнями. Красочный слой на-

столько плотен, что выступает с поверхности листа. Художник широко пользуется богатством возможности линейного рисунка. Если в одежде контур довольно толстый, с нажимом, то в передаче черт лица он становится настолько тонким, что его трудно увидеть даже через лупу. В изображении камней, глыб, в создании их формы сплошной контур уступает место цветовой моделировке и штриху. Живописец так своеобразно пользуется штрихом, что создается впечатление акварельной размывки. Штрих применяется и в лицах для обозначения румянца.

При всем сходстве передачи пейзажа, в совершенной технике исполнения, в колорите подход к изображению фигур на этих листах разный. В двусторонней композиции в конце списка персонажи крупные, очерчивающие их контуры мягче, рисунок тоньше, лица светлее. Типаж юного шаха близок к портретам Султана Мухаммада. Но живописная манера стала намного изощренней. Прикосновением тончайшей кисти художник намечает лица, изящно-капризным, манерным узором распластывает силуэты.

Кто автор этих миниатюр, работал ли он один или в содружестве с другим мастером?

Исходя из разной трактовки фигур людей, можно допустить участие двух художников равной силы мастерства. Богатство линейных ритмов, цветовая эмоциональная насыщенность, совершенство исполнения ставят миниатюры «Лаваих» в ряд шедевров. Живопись достигла высшей точки художественного расцвета. Поэтому можно согласиться с О. Ф. Акимушкиным и А. А. Ивановым, предполагающими, что именно об этой рукописи упоминает Кази Ахмад в своем трактате.[3] Эта рукопись действительно не могла остаться незамеченной таким знатоком живописи и каллиграфии.

Но где были созданы эти шедевры 70-х годов XVI в., имеют ли они аналогии среди миниатюр этого времени?

В Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде хранится список «Нузхат ал-ошикин» («Услада влюбленных») Али ибн-Махмуда ал-Хаджи, переписанный в 970/1562—1563 г. Ахмадом ал-Хусайни ал-Машхади (ГПБ, Дорн, 478. Табл. 21—23). Три миниатюры роскошной рукописи близки к иллюстрациям.

«Лаваих» Джами, так же как и все оформление списка. Идентично изображение людей (с миниатюрой «Шах и суфий»), пейзажа, схож колорит. В различных сочетаниях даются одни и те же, как по составу, так и по интенсивности, краски — огненно-оранжевого, синего, желтого, красного, голубого, изумрудно-бирюзово-вого цвета. Схожи мельчайшие детали исполнения. Своеобразен в миниатюрах обоих списков прием изображения листвы. Каждый листочек покрывается поверх зеленой краски маленькими горизонтальными штрихами, намечающими прожилки, и обводится тонким черным контуром. По краю лужайки темно-зеленого цвета микроскопически мелкие желто-зеленые точки образуют бахрому, что создает впечатление более светлого контура.

Эти миниатюры если и не одного мастера, то, вероятнее всего, художников одной мастерской и разнятся лишь во времени. Таким образом, существуют две великолепные рукописи, переписанные одним и тем же каллиграфом и близкие по оформлению. Биография каллиграфа Ахмада ал-Хусайни, подробно изложенная Кази Ахмадом,[4] помогает определить место их создания.

Кази Ахмад сообщает, что каллиграф учился у Мир Али, за которым он последовал в 1529 г. в Бухару, где работал в китабхане Абд ал-Азиз-хана. После смерти последнего в 1547 г. Ахмад ал-Хусайни возвращается в Мешхед, а потом едет в Азербайджан и Иран к шаху Тахмаспу, где становится «придворным в высокой свите». Затем, получив увольнение, он снова возвращается в Мешхед. Вероятно, это произошло около 1548 г., когда столица из Тебриза была перенесена в Казвин. Тогда же другой выдающийся каллиграф Шах-Махмуд Нишапури, также получив увольнение, уехал в Мешхед и продолжал там выполнять работу для шаха. Кази Ахмад сообщает, что Ахмад ал-Хусайни прожил в Мешхеде благополучно около 15 лет, т. е., вероятно, где-то до 1562—1563 г. Затем его дела пришли в полное расстройство, так как шах лишил его всех пожалований. Каллиграфа спасло приглашение на работу от мазандеранского хана, с которым он познакомился, по словам Кази Ахмада, в 964/1556—1557 гг. Далее историк сообщает, что в то время, когда на престол вступил шах Исмаил II, т. е. в 1576 г., Ахмад ал-Хусайни

вернулся в Мешхед, откуда ему пришлось тут же переехать в Казвин. Там, работая в мастерской шаха Исмаила II, он пробыл два года. После смерти шаха каллиграф возвращается в Мазандеран, где в 986/1578—1579 гг. умирает.

Таким образом, с 1562 по 1571 г. Ахмад ал-Хусайни находится в Мазандеране на службе у Султан Мурад-хана. Там он переписывает два роскошных списка — «Нузхат ал-ошикин» и «Лаваих».

О. Ф. Акимушкин, исходя из сведений Кази Ахмада и посвящения в колофоне рукописи «Лаваих», высказал предположение, что в Мазандеране Султан Мурад-хан создал мастерскую по изготовлению рукописей.[5] С этим можно согласиться. Обнаруженное нами сходство оформления списков, стиля миниатюр рукописей «Нузхат ал-ошикин» и «Лаваих» является еще одним свидетельством в пользу этого предположения.

Итак, между 1562 и 1572 г. в Мазандеране функционировала мастерская по производству рукописей. Иллюстрировались ли названные списки также в Мазандеране? Возможно. Однако важно отметить, что по стилю миниатюры этих списков еще очень схожи с тебризской живописью мастерской шаха Тахмаспа.

Анализ разобранных иллюстраций показывает, что в мазандеранской мастерской не был выработан свой собственный стиль. Здесь правильней было бы говорить о том, что создатели миниатюр двух рукописей, переписанных в Мазандеране, продолжают совершенствовать стиль, выработанный в тебризской мастерской шаха Тахмаспа.

Для доказательства сравним миниатюры «Лаваих» с иллюстрациями (л. 8б, 18, 26, 41, 48) не раз упоминаемой нами рукописи «Гуй ва чоуган» Арифи (ГПБ, Дорн, 441). Как схожи здесь манера исполнения пейзажа, горных вершин, лужайки! В миниатюрах «Лаваих» лишь больше выступает отточенность каждого силуэта, выверенность каждой линии, изысканная утонченность, свобода письма. Это, безусловно, одна линия, идущая с 30—40-х годов и продолжающаяся до 70-х годов XVI в.

Хочется закончить эту часть работы словами И. С. Щукина: «Перевод столицы из Тебриза в Казвин, ликвидация лучшей части придворного ателье шаха Тахмаспа способствуют, в сильной мере, рассеиванию (распространению) принципов и формул сефевидской школы, в том виде, в каком они были созданы во второй четверти XVI в. при дворе правителя сначала под руководством Бехзада, затем под воздействием Султан Мухаммада и его плеяды».[6]

К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ МИНИАТЮРЫ МЕШХЕДСКОЙ ШКОЛЫ СЕРЕДИНЫ XVI в.

Все рассмотренные выше художники принадлежали к одному направлению, которое развивалось еще в тебризских традициях. Наряду с этим в 60—70-х годах в живописи появляется уже свое особое направление. Ярким примером этого являются миниатюры «Сильсилат аз-захаб» (ГМИНВ, 1961/II).

Рукопись «Сильсилат аз-захаб» была переписана, как это отмечено в колофоне, еще в 1519 г. знаменитым гератским каллиграфом Мир Али ал-Хусайни. В эти годы каллиграф жил в Мешхеде,[1] где он и переписал данный список Джами. Две миниатюры, которые украшают рукопись, были, судя по стилю, исполнены гораздо позже, о чем подробно будет сказано ниже.[2]

Первая миниатюра «Разговор отца с сыном» (л. 52а) иллюстрирует рассказ о том, как красавец сын спросил своего отца, с кем ему общаться и кого сторониться; сам же он не может разобраться, так как все окружающие объясняются ему в любви, восхищаясь его красотой. Отец ответил, что не нужно обращать внимание на внешнюю красоту, она все равно уходит с годами. Поэма «Сильсилат аз-захаб» посвящена трактовке многих вопросов суфийской философии, комментариям на изречения шейхов. Каждое философское положение подтверждается занимательной басней, притчей. Данный рассказ и является подтверждением положения о бренности внешней красоты. Поэтический образ в миниатюре передается в зрительных образах сына, отца и друзей сына, выражающих ему свое отношение.

На лоне гористой природы отдельными группами

даны эти фигуры. Они расположены по линии, которая начинается с середины правой стороны миниатюры, где изображены юноша и отец, проходит по диагонали к левому нижнему углу, затем заворачивает по направлению к правому верхнему углу. Это ясно выраженное движение в композиции составляет основу построения и зрительно расширяет пространство миниатюры, яркой и красивой по цвету. Пространство создается не только определенным расположением фигур, но и с помощью цветовой акцентировки и чередования различных по колориту одеяний персонажей. На общем серо-лилово-голубом фоне ярко пылают алые и желтые одеяния, заставляя зрителя переводить взгляд с одной фигурки на другую. Вглядываясь в миниатюру, восхищаешься продуманностью каждого жеста, движения фигуры, позы ее, точной соразмерности фигур с окружением и друг с другом. Здесь нет ни одной линии, не связанной со всем ансамблем. Каждому персонажу отведено строго определенное место в пейзаже, которое становится конкретной окружающей его сферой.

Вторая миниатюра — «Сватовство Уайны» (л. 63б) также принадлежит данному художнику. Миниатюра относится к рассказу об истории любви юноши Уайны из племени Ансара к девушке Раё другого племени. Как Меджнун, страдал Уайна, пока арабский вельможа Мутамир не помог ему обручиться с Раё, выплатив за нее большой калым. Художник иллюстрирует эпизод сватовства. На первом плане изображены Уайна и отец Раё, скрепляющие рукопожатием свой договор. На втором плане — близкие со стороны жениха и невесты. Об обряде сватовства свидетельствует сахар на блюдах, расставленных перед гостями. На заднем плане за холмами у юрт виднеются женские головки, видимо, Раё и служанок; еще выше изображен юноша, собирающийся поить коня. На вершине скалы сидит, поигрывая на свирели, пастух, собирающий свое стадо.

Если в предыдущей миниатюре художник подчиняет все одному движению, то здесь он расставляет фигуры внизу симметрично по сторонам треугольника, помещая в центре фигуру Уайны. На заднем плане движение строится по диагонали слева направо к фигуре пастуха. Такое построение, как и громоздящиеся друг над другом глыбы скал, создают пространство ми-

ниатюры. Высокое мастерство позволяет художнику создать, не выходя за рамки общей плоскостности миниатюры, глубоко продуманную иллюзорную пространственность.

В этих миниатюрах мы видим и отголоски великого бехзадовского искусства — вспомним его миниатюру «Битва с драконом», где разрушается обрамляющая рама и изображение выходит на поле рукописи, что увеличивает пространство миниатюры. Этот прием был подхвачен тебризскими художниками и стал излюбленным принципом построения композиции в дальнейшем развитии миниатюры XVI в.

Связь с тебризской живописью ясно видна здесь и в пейзаже, в фигурах. Вместе с тем описываемые миниатюры отличает яркая самобытность, во всю мощь заявляет о себе «новое», то, чего еще не было в предшествующей живописи. Это новое проявляется в образном строе, в колорите, в манере письма, в способах и приемах изображения пейзажа, фигур, в одежде, в появлении новых персонажей.

Общий колорит здесь более холодный; излюбленным цветом фона избирается серо-голубой; скалы окрашиваются в лиловый с серо-голубой подцветкой.

Манера письма художника очень живописна, все линии, контуры мягкие, обтекаемые; характерно для него широкое письмо.

Новая трактовка человека проявляется в том, что фигуры на миниатюре — крупные, вытянутых пропорций, с длинными шеями. Лица у них круглые с большими глазами, обведенными тонким контуром, с белыми глазницами и черной черточкой зрачка.

Характерные детали можно отметить в одежде, в головных уборах. Так, мы видим неширокие матерчатые пояса, перевязанные узлом, со свободно свисающими концами; узкие шарфы, перекинутые назад за спину, с длинными живописно изогнутыми концами. Чалма наматывается так, что оставшийся довольно длинный конец ее свободно ниспадает сбоку. Головной убор женщин составляют платочки-косынки с расходящимися в сторону концами. Большое значение стало придаваться игре ткани в поясах, шарфах, головных уборах, живописный эффект стал извлекаться из игры линий.

Очень эффектно это еще и в цветовом отношении, так как ткань берется белой окраски.

Наряду с обычными традиционными персонажами появляется новый персонаж, занимающий в композиции одно из ведущих мест как композиционно, так и колористически. В миниатюре «Сватовство Уайны» мы видим пастуха, играющего на свирели. Он сидит на вершине скалы, фигура его занимает весь правый верхний угол. Снизу глядят на него служанка и слуга, как бы внемля его игре. Одетый в ярко-красный халат пастух звонким акцентом выделяется на золотом фоне неба. Такие же красные одеяния и у главных персонажей, изображенных внизу. Благодаря данному приему второстепенный персонаж становится в один ранг с главным. Пастух здесь не эпизодический случайный персонаж, а активно действующее лицо всей изображенной сцены. В немалой степени этому служит и место, отведенное пастуху, и контактная связь с персонажами.

Кто же был автором этих выдающихся памятников, где они могли быть созданы и когда?

Миниатюра «Сватовство Уайны» имеет большое сходство с иллюстрацией «Маджнун перед отцом» из списка «Хафт авранг» Джами, исполненного в Мешхеде при дворе Ибрагима Мирзы в 1556—1565 гг. (Вашингтон, Галерея искусств Фрира. Табл. 24).[3] Много общего здесь в художественных особенностях, в манере, построении композиции. Полная идентичность в пропорциях фигур, людей с круглыми лицами и большими миндалевидными глазами. И там и здесь используются одни и те же типажи: пастух со свирелью, сидящий на вершине скалы; тучный мужчина. Сходство ясно видно в изображении горного пейзажа с прыгающими по скалам козлами. Все перечисленное свидетельствует о том, что иллюстрации к списку «Сильсилат аз-захаб» из ГМИНВ относятся к группе мешхедских миниатюр 50—60-х годов, исполненных в китабхане Ибрагима Мирзы, страстного поклонника и покровителя искусств.

Ибрагиму Мирзе и его китабхане уделяет много внимания в своем трактате Кази Ахмад. Он отмечает, что в 964/1556—1557 гг. Ибрагим Мирза, племянник шаха Тахмаспа, за которого он выдал замуж свою дочь, отправился в пожалованный ему в управление Меш-

хед.[4] Здесь юный правитель создает китабхану, куда привлекаются многие выдающиеся художники и каллиграфы. Шах Тахмасп содействует организации этой мастерской, что можно заключить из биографии каллиграфа Мавлана Малика. Последний по приказу самого шаха отправился вместе с Ибрагимом Мирзой в Мешхед. Кази Ахмад пишет, что в мастерской Ибрагима Мирзы работало «большинство прекрасных мастеров письма, живописцев, художников, орнаменталистов и переплетчиков» и приводит ряд имен особо выдающихся каллиграфов и миниатюристов, многие из которых работали еще в мастерской его отца, Бахрама Мирзы, тоже большого любителя и покровителя искусства.[5] Это каллиграфы Рустам Али, племянник Бехзада; Мухибб Али, его сын, который стал в Мешхеде китабдаром (начальником китабханы); Айши, «один из признанных писцов города Гера̄та»; художники и орнаменталисты Шейх Мухаммад Сабзавари, Али Асгар Мусаввир Кашани и Абдулла Музаххиб из Шираза.

Китабхана Ибрагима Мирзы, видимо, просуществовала около 20 лет. Об этом свидетельствуют следующие слова Кази Ахмада, касающиеся службы китабдара Мухибб Али: «После двадцати лет придворной службы его высочеству Мирзе (Мухибб-Али) удалили от службы его высочеству Мирзе и потребовали в стольный город Казвин».[6] Кази Ахмад пишет также о двадцатилетней службе в китабхане Ибрагима Мирзы и художника Мавланы Абдуллы Музаххиба. Это позволяет предположить, что мастерская Ибрагима Мирзы существовала до 984/1576—1577 гг. Косвенным доказательством этого может служить и утверждение Искандара Мунши о том, что во время смерти Тахмаспа царевич Ибрагим Мирза был в Казвине при дворе в должности ешик-агасы.[7] Шах Тахмасп умер в 984/1577 г. Видимо, незадолго до этого Ибрагим Мирза распускает свою мастерскую и переезжает на службу в Казвин.

Таким образом, мешхедская мастерская существовала с 1556 по 1576 г.— 20 лет, в течение которых была создана самобытная живопись. Эстетическим идеалом китабхане в живописи был великий Бехзад, из произведений которого Ибрагим Мирза составил альбом-муракка,[8] украсивший его великолепную коллекцию, состоящую «из трех тысяч списков». В каллиграфии

идеалом был Мир Али Харави. Кази Ахмад сообщает: «Сей нижайший (Кази Ахмад. — *М. А.*) не видел никого таким ревнующим и взыскующим по письму мавлана Мир-Али, как этого, равного по достоинству Марсу, никто больше не собрал из писаний Мир-Али, чем та наивысочайшая превосходительность (Ибрагим Мирза. — *М. А.*). Мнение сего купленного за деньги раба таково: без преувеличения половина того, что мавлана Мир-Али в течение жизни написал во всяком виде, находилась в благоустроенном китабхане того светоча очей и мирян».[9]

Из сказанного выше становится понятным, почему рукопись Джами, переписанная еще в 1519 г. Мир-Али и оставшаяся незаконченной в силу создавшейся обстановки, вдруг в 50—60-е годы привлекла к себе внимание и была отдана для иллюстрирования одному из лучших живописцев китабханы. Большинство списков мешхедского происхождения являются произведениями Джами, любимого поэта в Мешхеде.

Интересно отметить аналогичный пример. В одной из рукописей «Субхат-ал-абрар» Джами (Лиссабон, коллекция К. Гульбенкяна), которая была переписана известным каллиграфом Султан Мухаммад Нуром, работавшим до 30-х годов XVI в., имеются миниатюры, созданные позже — в 50—60-е годы, когда список из библиотеки Сам Мирзы, о чем свидетельствует печать в рукописи, перешел к его племяннику Ибрагиму Мирзе. На одной из миниатюр имеется дата — 972/1564 г. и имя художника Абдуллы Музаххиба, работавшего в мешхедской китабхане Ибрагима Мирзы.[10]

Анализируя иллюстрации к «Хафт авранг» Джами 1556—1565 гг., И. С. Щукин выделил две стилистически различающиеся группы миниатюр в данном списке: миниатюры, близкие к иллюстрациям «Хамсе» Низами 1539—1543 гг., и миниатюры следующего после названных иллюстраций к «Хамсе» этапа, которые близки к «образцам из Казвина 1545—1560 гг.».[11]

Это верное разграничение на данном этапе изучения может уже быть уточнено и дополнено.

Действительно, в списке «Хафт авранг» есть миниатюры, сходные по стилю с тебризскими и, несомненно, исполненные выдающимися представителями школы Тебриза. Но миниатюры второй группы, выделенной

И. С. Щукиным, не просто отличаются от тебризских 30—40-х годов. Они могут свидетельствовать уже о рождении нового живописного стиля, так ясно выраженного в упоминаемой выше миниатюре «Маджнун перед своим отцом» (л. 231). Вокруг миниатюр этой группы объединяется еще целый ряд других композиций:

1. Две миниатюры анализируемой нами рукописи «Сильсилат аз-захаб» (ГМИНВ, 1961/II).

2. «Шахская охота», отдельный лист из Муракка — альбома, хранящегося в Ленинграде (Дорн, 489, л. 63б).[12]

3. «Отдых на охоте», отдельный лист из этого же Муракка (Дорн, 489, л. 64а).[13]

4. Миниатюры рукописи «Субхат ал-абрар» Джами из коллекции К. Гульбенкяна (№ 126), которая упоминалась уже нами. Одна из иллюстраций (л. 99), с указанием имени художника — Абдулла Музаххиб — и даты — 972/1564 г. — в композиционном отношении напоминает предыдущую миниатюру из Ленинграда «Отдых на охоте», но исполнена в другой индивидуальной манере.

5. Двойная миниатюра «Отдых на охоте». В настоящее время эти миниатюры разрознены и хранятся одна — в Нью-Йорке, в Музее Метрополитен, другая — в Бостоне, в Музее изящных искусств.[14]

6. Миниатюры списка Джами «Сильсилат аз-захаб», переписанного в 977/1569—1570 гг. каллиграфом Баба Шахом и хранящегося ныне в библиотеке Гулистан в Тегеране.[15]

7. Миниатюры рукописи «Юсуф и Зулейха» Джами из коллекции Британской библиотеки в Лондоне.[16]

Все перечисленные произведения объединяются общими стилистическими особенностями и были созданы в один и тот же период, судя по имеющимся на некоторых миниатюрах датам, — в 60-е годы.

Итак, мы имеем большое количество миниатюр, объединенных единым стилем, исполненных в одном десятилетии и в одной и той же Мешхедской мастерской. Стиль их отличается от стиля тебризского: он очень своеобразен, четко выражен и определен — широкое, вольное движение линий; живописная, мягкая манера письма; богатство и разнообразие линейных и

цветовых ритмов; большие обобщенные объемы, силуэты; крупные фигуры; холодная гамма цветов в колорите.

Миниатюры «Хафт авранг» Джами 1556—1565 гг. соединяют как работы в тебризском стиле, так и произведения, исполненные уже в новом стиле, а также листы, в которых совмещены как отдельные детали нового стиля, так и черты, типичные еще для тебризской живописи. Они свидетельствуют о переходном периоде, когда происходил процесс формирования нового стиля на основе синтеза искусства тебризской живописи с традицией мастеров из других городов, главным образом с хорасанской традицией — гератской и мешхедской.

Ярким образцом этого переходного этапа могут служить миниатюры «Куллийата» Джами из коллекции ГПБ Ленинграда (ПНС-109). Рукопись украшают два диптиха.[17]

Первая двусторонняя миниатюра — «Пиршество в саду» (л. 1б—2) изображает традиционный сюжет пиршества на лоне природы. Она не относится к какому-либо определенному эпизоду в поэме. Такие миниатюры часто помещались в начале рукописи для украшения. По установившейся уже традиции справа размещены шах, гости, их слуги, музыканты, а слева изображена хозяйственная часть: повар, поджаривающий на вертеле уток, слуги с подносами и дарами. Сверху из-за холмов виднеются силуэты зрителей. Традиционно и построение композиций, объединенных линией проходящих сверху холмов, темно-зеленой лужайки и самим расположением персонажей. Теплый колорит желтозолотистой тональности также сближает эту миниатюру с тебризскими 40-х годов. Но в фигурах людей видны уже новые детали — они более вытянутых пропорций. Меняются и лица, они даются с большими глазами, обведенными контуром, с белыми глазницами и черной черточкой зрачка. Эти мелкие детали очень характерны для мешхедской живописи и являются существенными при атрибуции миниатюр.

Вторая двусторонняя миниатюра (л.231б—232) иллюстрирует поэму «Юсуф и Зулейха». Древняя библейская легенда о любви жены египетского правителя Потифара к Иосифу Прекрасному вошла в Коран (су-

ра 12, «Йусуф»), и многие поколения поэтов обращались к этому рассказу о приключениях Юсуфа, о любви Зулейхи к прекрасному еврейскому рабу. Эта поэма Джами была одной из самых популярных и чаще всего иллюстрируемых. Установились уже определенные сюжеты для изображения. Картины, представленные в данном списке, традиционны по избранному сюжету. Это «Продажа Юсуфа в рабство» (л. 231б) и «Юсуф перед египетскими женщинами» (л. 232). Правая часть миниатюры изображает сцену на базаре, где справа и слева от купца Малика, продающего в рабство Юсуфа, которого он вытащил из колодца, куда тот был заброшен завистливыми братьями, стоят покупатели с мешочками денег. Внизу дана старуха, предлагающая свое ожерелье, а наверху в центре сидит сам Юсуф с пылающим нимбом вокруг головы, который указывает на его святость. Наверху и по бокам размещены здания, из окон и лоджий которых выглядывают женщины и Зулейха. Многофигурная композиция построена так, что все фигуры расположены на линиях, расходящихся к раме миниатюры от центральной точки, — место, где сидит Юсуф. Такое построение композиции идет от тебризской миниатюры.

Радостный, красочный строй колорита создан чередованием ярких красок — желтого, оранжевого, синего и широким применением белого цвета — в головных уборах, шарфах, подкладке халатов, мешках с деньгами в руках купцов, в фоне центральной лоджии.

Манера и качество исполнения отличаются от первой двойной миниатюры. Здесь работал другой мастер, который создал и левую часть миниатюры — «Юсуф перед египетскими женщинами». Этот сюжет повествует о том, как Зулейху осуждают женщины Египта за любовь к еврейскому рабу. Тогда она собирает их всех у себя и показывает им Юсуфа. Женщины настолько поражены его красотой, что «не плоды, а собственные руки все стали резать в сладострастной муке».

Художник изображает этот последний эпизод, разворачивая композицию снизу вверх. Несмотря на большое количество персонажей в ярких разноцветных одеждах, фигура Юсуфа — главного персонажа выделяется среди них благодаря тонко продуманному приему. Художник занимает два верхних угла изображени-

ем подобия арки, означающей, что действие происходит в интерьере; левый нижний угол почти на такую же часть он заполняет изображением живописной группы женщин, а правый угол внизу оставляет свободным, помещая здесь только фигуру Юсуфа и сопровождающей его служанки. Такой прием приковывает внимание к Юсуфу, так же как и то, что почти все женщины смотрят на него, за исключением тех, кто занялся упавшей в обморок египтянкой. Как и в предыдущей миниатюре, фигуры расставлены по диагоналям, пересекающимся в центре, где изображена женщина в оранжевом платье. Сходство построения и колорита объединяет эти расположенные рядом композиции, чему служит и орнаментальная рама.

В этой двусторонней миниатюре особенно ярко выступают новые детали мешхедской живописи. Манера письма становится мягче, живописней. В колорите большое значение приобретает цветовой акцент, разнообразный ритм белого цвета, играющий существенную роль в компоновке сцены в целом. Художник великолепно обыгрывает движения белых линий, пятен в белой чалме мужчин, конец которой спадает сбоку или обхватывает лицо снизу; в белых узких длинных шарфах, перекинутых через плечи за спину; в белых женских платочках с торчащими уголками; в белых подкладках одеяний; в белых мешочках в руках купцов. Этот прием любования игрой линии, движения ткани очень характерен для нового мешхедского стиля. В последующие годы он будет развиваться в Казвине, а затем станет излюбленным мотивом в живописи конца XVI—XVII вв.

Итак, в Мешхеде с 1556 по 1576 г. при дворе Ибрагима Мирзы функционировала мастерская, собравшая лучшие силы в области рукописного искусства: здесь работают и блестящие тебризские мастера, чьи образцы украшают знаменитый список «Хафт авранг» Джами 1556—1565 гг., и хорасанские, прежде всего гератские из бывшей китабханы Бахрама Мирзы. За эти годы в мастерской воспитывается новое поколение, впитавшее в себя мастерство старших художников разных индивидуальных манер и традиций. Несмотря на кратковременность деятельности мастерской, стремительное, бурное развитие в сложном процессе синтеза различных

живописных традиций рождает своеобразный стиль. Процесс сложения этого стиля раскрывают работы переходного периода, сохраняющие старую стилистическую основу — тебризскую и гератскую и демонстрирующие уже новые черты.

Мешхедская живопись 1556—1576 гг. — поразительное явление в истории иранской миниатюры XVI в., ей, безусловно, необходимо посвятить специальное исследование. Она отличается и стремительностью развития, и прекрасными выдающимися памятниками, и разнообразием индивидуальных манер художников. В своем зрелом виде мешхедская живопись представляет нам и манеру художника Абдуллы Музаххиба (миниатюра из «Сильсилат аз-захаб» из коллекции К. Гульбенкяна), и манеру Мухаммади («Маджнун перед своим отцом» из «Хафт авранг» Джами 1556—1565 гг.),[18] и манеру Шейх Мухаммада, и других выдающихся мастеров.

Мешхедская живопись в эти годы бурно развивается, эволюционирует, создает свой стиль, в развитии которого можно выделить три этапа: 1-й этап — существование тебризского стиля как основы создания новой живописи; 2-й этап — переходный, период сложения нового стиля в сложном процессе синтеза тебризской живописи с хорасанской традицией (Мешхед, Герат), когда в работах наряду с типично тебризскими особенностями начинают появляться ростки новых черт, характерных для следующего этапа мешхедской живописи; 3-й этап — развитие сложившегося стиля.

Это позволяет говорить о существовании в середине XVI в. в Мешхеде в мастерской Ибрагима Мирзы школы живописи, прошедшей определенный путь развития, становления и эволюции собственного стиля, имеющей большое количество художников, работающих в разнообразных индивидуальных манерах. Эта школа, несмотря на кратковременность существования, сыграла большую роль в развитии миниатюры XVI в. Система выработанных в ней художественных форм оказала в последующие годы большое влияние на другие центры живописного искусства, определив во многом развитие миниатюры, и в частности живописи Казвина второй половины XVI в., о чем будет сказано в следующей части данного исследования.

КАЗВИНСКАЯ ЖИВОПИСЬ 70—90-х ГОДОВ XVI в.

В 1576 г. новый шах Исмаил II вновь организовывает при дворе в Казвине мастерскую. Были приглашены лучшие живописцы, работавшие в мешхедском и тебризско-казвинском стиле. Их усилиями был создан новый — казвинский стиль 80—90-х годов.

Типичным образцом казвинской школы является список «Тухфат ал-ахрар» Джами из коллекции Публичной библиотеки Ленинграда (ГПБ, Дорн, 426), украшенный четырьмя миниатюрами.[1] Рукопись не имеет никаких указаний на дату и место переписки и исполнения иллюстраций, нет и имен создателей ее. Миниатюры иллюстрируют небольшие занимательные рассказы-притчи, которыми кончается каждая из двадцати глав этой философско-дидактической поэмы Джами.

Первая миниатюра — «Полет черепахи» (л. 50) изображает притчу о полете хвастливой черепахи, которую подняли в небо утки. Желая похвастаться тем, что она летит, черепаха крикнула, но тут же и упала на землю. Художник сосредоточивает все внимание на фигурах, наблюдающих за этим невиданным зрелищем. Летящая черепаха изображена у верхней рамы на золотом фоне неба. Как бы подчеркивая направление этого полета, сгибается влево крона кипариса, спускаются ветви раскидистого дерева, в эту же сторону направлены вершины горных кряжей.

Очень тонко подбирает живописец цветовую гамму. Нежные краски розовато-сиреневых, серых и голубоватых гор, темно-зеленой лужайки, серебристого ручейка, коричневых отводов деревьев перекликаются с цветом одежд персонажей. Небольшие оранжево-красные пятна цветов на лужайке вспыхивают ярко-оранжевым

пламенем в халате юношн, приложнвшего в знак изумления палец ко рту, и в рукавах ннжнего одеяния юношн с книгой. Это создает необыкновенно впечатляющий эффект на общем неярком фоне романтическн-приподнятой картнны.

Вторая мнннатюра — «Встреча старца с молодой красавицей» (л. 64) иллюстрнрует рассказ о том, как старец, увндев проходившую мимо него изящную женщину, покрытую фатой, воспылал к ней страстью, но узнав, что у нее седые волосы, тут же охладел. Тогда женщнна скннула с себя фату, и старец увидел перед собой красавнцу. На вопрос старнка, почему она прибегла ко лжн, женщнна ответнла:

Не обращайся ты ко мне призывно,
То, что противно вам, — и нам противно.

Миннатюра необыкновенно романтична н изящна. В композицин ясно выражено диагональное двнжение, которое начннается в правом ннжнем углу с фигурки юношн с кннгой н идет вверх через снлуэт старца к гибкой стройной фнгурке красавнцы. Ее грациозный поворот останавлнвает это двнженне и вновь направляет к старнку. Изображенне прнроды вторит этому ритму. Художннк сопоставляет нзящно изогнутую статную фигурку красавнцы со стройным кнпарнсом, чуть склоннвшим свою крону. Струящнйся ритм пронизывает все изображенне. Общий холодный тон колорнта, построенного на тончайшнх сочетаннях лнлово-голубого, фнолетового, голубого, белого, зеленого, оранжевого цветов, создает картину фантастнческой красоты.

Третья мнннатюра — «Поэт Лагарн и тучный вельможа» (л. 74) относнтся к рассказу о том, как поэт с прозвищем Лагарн, что в переводе значит худоба, ославнл тучность одного вельможн. Когда однажды вельможа, задыхавшнйся от своей полноты, споткнулся н упал, поэт Лагарн сказал ему, что все его мученння от тучностн, на что тот, использовав нгру слов, ответнл, что его мученння не от полноты, а от лагарн, т. е. худобы. Художннк нзображает тот момент, когда вельможа, оборачиваясь к тощему поэту, остроумно отвечает на его замечанне. Персонажн расположены на первом плане перед двухэтажным зданнем, с балкона и нз окон которого за этой сценой наблюдают юношн. В

саду изображены еще двое сидящих, один из которых увлечен чтением. Общий теплый колорит миниатюры, изображение уютно сидящих юношей лишает композицию романтизма и создает бытовую обстановку.

Последняя миниатюра (л. 79) не относится к какому-либо определенному сюжету и служит красивой концовкой рукописи. Она изображает юного поэта и музыканта на лоне природы.

Иллюстрации этого списка ближе всего к казвинской миниатюре «Развлечение на лоне природы» (Бостон, Музей изящных искусств, коллекция Голубева).[2] Сравнение иллюстрации «Полет черепахи» описываемой рукописи с композицией «Развлечение на лоне природы» свидетельствует как о стилистической близости этих листов, так и о сходстве индивидуальных манер их создателей.

Сходна передача пейзажа — сопоставление силуэтов стройного прямого кипариса и на его фоне изогнутого ажурного цветущего дерева, изображение на берегу ручья пня срубленной ивы, из корней которой растут новые молодые побеги, и другие детали.

Большое сходство обнаруживается в описании людей. Пропорции фигур, круглые лица с пушистыми густыми бровями и большими удлиненными глазами, обведенными мягкой кисточкой чёрным контуром,— все аналогично.

Очень характерны на этих миниатюрах головные уборы. Чалмы, часто из узорчатой ткани, завязаны так, что один конец кокетливо торчит сверху, а второй — прикрывает ухо.

Манера исполнения необыкновенно мягкая и живописная. Все линии гнущиеся, круглящиеся, легкие. Миниатюры ассоциируются с кружевом, сплетенным из прихотливых красивых узоров.

Композиция в обеих иллюстрациях построена по одному и тому же принципу. Она смело делится пополам по диагонали: действующие лица размещаются в левом нижнем углу, а весь правый верхний угол занят изображением деревьев. Такое деление обыгрывается сопоставлением утяжеленной нижней части с легким кружевом контуров деревьев, скал — в верхней. Аналогично построение и в двух других иллюстрациях нашего списка «Тухфат ал-ахрар».

Все перечисленное приводит к выводу, что автором иллюстраций ленинградского списка «Тухфат ал-ахрар» был создатель миниатюры «Развлечение на лоне природы».

Последнюю приписывают кисти прославленного живописца второй половины XVI в. Мухаммади согласно надписи, которая стоит на миниатюре внизу справа,— Амила устад Мухаммади (Сделал мастер Мухаммади). До недавнего времени эта надпись считалась подписью художника. И. С. Щукин в книге о сефевидской живописи впервые высказался против принадлежности этой миниатюры Мухаммади на основании отсутствия стилистического сходства с другими работами данного мастера.[3] Хотя сложный вопрос атрибуции может быть решен только после тщательного анализа подлинника, однако уже на данном этапе можно присоединиться к гипотезе И. С. Щукина.[4]

Действительно, сравнение композиции «Развлечение на лоне природы» с датированной и подписанной Мухаммади миниатюрой «Сцены сельской жизни» 1578 г. (табл. 27)[5] свидетельствует о разных манерах исполнения. И если в пейзаже еще трудно по репродукции уловить разницу, то в трактовке людей она отчетливо бросается в глаза.

В миниатюре «Сцены сельской жизни» лица персонажей удлиненной формы переданы легким, но уверенным, точным прикосновением тончайшей кисти. Лица же героев в «Развлечении на лоне природы» — круглые с пухлыми щеками. Контур, очерчивающий овал лиц, дан мягкой кистью с нажимом, с подчеркнутой толщиной. Отчетливо вырисовываются темные большие глаза и густые брови. Изображению глаз, как никогда раньше, придается особое значение. О том, как тщательно они исполнялись, можно видеть на миниатюрах ленинградского списка «Тухфат ал-ахрар» Джами, исполненных в той же манере, что и «Развлечение на лоне природы». Художник отмечает и радужную оболочку и зрачок глаза. Прежде глаз давался сплошной линией одной толщины. Наш миниатюрист начинает рисовать у внутреннего угла глаза тонкой линией, затем, нажимая кисть, делает линию более толстой, а у внешнего угла еле уловимым прикосновением сводит ее на нет. Нижний и верхний контуры глаза не соединя-

ются, а лишь, сужаясь, приближаются друг к другу и исчезают.

Такую трактовку лица, глаз мы встречаем еще в двух подписанных Шейх Мухаммадом портретах — «Юноша с попугаем», которую Б. Робинсон относит к 1575 г.,[6] и «Юноша с книгой и цветком».[7] Данные портреты поразительно схожи с некоторыми персонажами «Развлечения на лоне природы» и миниатюр списка «Тухфат ал-ахрар». В них почти полностью повторяется иконография фигуры сидящего юноши с портретов Шейх Мухаммада. Этим работам присуща общая манера письма, мягкая, необычайно живописная. Итак, миниатюра «Развлечение на лоне природы» и иллюстрации списка «Тухфат ал-ахрар» были созданы в одно время и одним и тем же мастером — возможно, Шейх Мухаммадом или художником его круга, работающим в близкой к нему индивидуальной манере. Чтобы точнее выяснить время исполнения этих работ, обратимся к биографии мастера и событиям тех лет.[8]

Творчество Шейх Мухаммада, как сообщают Кази Ахмад и Искандар Мунши, развивалось сначала в мастерской Ибрагима Мирзы в Мешхеде, затем в китабхане шаха Исмаила II (1576—1578) в Казвине и, наконец, в китабхане шаха Аббаса I (1587—1629).

В 984/1576 г. в Казвине умер шах Тахмасп. В результате дворцовых интриг, междоусобной борьбы на престол взошел сын шаха Тахмаспа — Исмаил-Мирза, просидевший до этого по приказу подозрительного отца 20 лет взаперти. Чтобы укрепить свое положение и сохранить власть, Исмаил II убивает своих шестерых братьев и близких к нему людей, находившихся в Казвине. В их числе был и Ибрагим Мирза. Смерть патрона прекратила существование мешхедской китабханы.

Трагические события придворной жизни, зависимость мастеров от главного заказчика и покровителя создавали неблагоприятную обстановку, непрочность существования придворных художников, каллиграфов. Все это отражалось на развитии живописи, искусства в целом. Мастера вынуждены были переезжать, искать новых покровителей и заказчиков, приспосабливаться к их вкусам, к новому окружению.

Письменные источники сообщают, что шах Исма-

ил II, взойдя на престол, решил организовать в Казвине свою китабхану, для чего призвал лучших художников и каллиграфов страны. Кази Ахмад, приводя биографию каллиграфа Мир Саид Ахмада ал-Хусайни ал-Машхади, пишет, что в то время, когда шах Исмаил II вступил на престол, «за миром (Мир Саид Ахмадом. — *М. А.*) кого-то прислали, мира из священного Мешхеда привели в стольный город Казвин, мира всячески обласкали...».[9]

Один из ведущих живописцев мешхедской мастерской Ибрагима Мирзы — Али Асгар Мусаввир Кашани, по словам историка Искандара Мунши, прибыв из Мешхеда, продолжил свою деятельность в Казвине в китабхане Исмаила II.[10]

Эти сведения, а также указание Искандара Мунши о деятельности мешхедского художника Шейх Мухаммада в казвинской мастерской, начиная с правления шаха Исмаила II, дают возможность заключить, что в Казвин были вызваны многие каллиграфы и художники из китабханы Ибрагима Мирзы.

Об этом же свидетельствуют некоторые миниатюры конца 70—80-х годов, в которых еще ясно проступает мешхедский стиль, индивидуальные манеры крупнейших мешхедских мастеров. Для примера приведем миниатюру «Привал в горах» из списка «Сифат ал-ашикин» («Свойства влюбленных») Хилали, переписанного каллиграфом Музаффар Хусайном ал-Шариф ал-Хусайни в 1582 г.,[11] которая очень близка к двойной композиции из рукописи «Субхат ал-абрар» Джами (Лиссабон, коллекция К. Гульбенкяна, № 126), выполненной мешхедским художником Абдуллой Музаххибом.[12]

Таким образом, в 1576 г. на смену мешхедской мастерской пришла китабхана в Казвине, где стала сотрудничать лучшая часть мешхедских мастеров. В то же время в придворной мастерской Исмаила II стали работать и художники, проживающие в самом Казвине. К их числу можно отнести мастеров старшего поколения, воспитанных на традициях тебризской школы, продолжающих их и в новой обстановке в Казвине в 50—60-х годах.[13] Среди них были также молодые казвинские живописцы, такие как Садиг-бек Афшар и Сиявуш, воспитанники прославленного тебризского ху-

дожника «одного из наследников бехзадовского тростника» Музаффара Али.

Замечательная мешхедская миниатюра мощным потоком ворвалась в 70-х годах в казвинскую живопись, внесла в нее живую струю, обогатила ее и двинула вперед на поиски новых средств художественной выразительности.

Ярким образцом миниатюры казвинской китабханы 80-х годов может служить композиция «Игра в поло» из упоминаемой выше рукописи «Сифат ал-ашикин» Хилали 1582 г. (табл. 25).[14] Интересно сравнить эту миниатюру с иллюстрацией на тот же сюжет, но исполненную в Тебризе в 30-х годах, из тебризской рукописи «Гуй ва чоуган» Арифи (Ленинград, ГПБ, Дорн, 441. Табл. 26).[15] Безусловно, казвинская миниатюра — это назира на тебризскую работу. Здесь те же пять всадников, занимающих почти все поле миниатюры, сгруппированных по овалу. Казвинский художник сохраняет также структурный ритм композиции: место расположения каждой фигуры строго соразмерено с другими персонажами так, как это было сделано в тебризской композиции, та же соподчиненность и взаимосвязь всех деталей. Изменено лишь движение персонажей и окружающая их обстановка. Казвинская миниатюра вся пронизана неукротимым движением, динамикой всех форм. Это основная задача, которую ставил художник и которой подчинил все художественные средства. Он прежде всего расширяет пространство картины: разрушает боковую раму, вынося изображение пейзажа на поля рукописи. Уже в мешхедской живописи мы видим стремление к уничтожению ограничивающей пространство миниатюры рамки, как, например, в иллюстрации «Маджнун перед шатром Лайли» в списке «Хафт авранг» Джами 1556—1565 гг.[16]

В казвинской миниатюре мы видим не только смелый разрыв бокового и частью верхнего обрамления, но, что очень интересно, включение в окружающий героев пейзаж тех изображений деревьев, растений, животных, которыми покрыты поля списка. Движение в тебризской миниатюре «Игра в поло» замкнуто кругом, по которому расставлены всадники. Даже центральный всадник, лошадь которого, готовая ринуться вперед, дана в динамичном развороте, изображен так, что

может двигаться только по замкнутой окружности. И в казвинской миниатюре есть лошадь, переданная в таком же рывке, но последняя поставлена так, что создается впечатление, будто она стремительно спустилась в долину и готова, не останавливаясь, нестись вперед к нижнему правому углу листа и дальше на поле миниатюры. Несколько уравновешивает это стремление всадник у нижней рамы, но в то же время он направлением взгляда, поворотом головы как бы отсылает зрителя к следующему персонажу, лошадь которого взбирается на скалу и готова вынести всадника на широкий простор полей списка. Так поля включаются в пространство миниатюры, расширяя его как никогда прежде.

Если раньше действительность, мир, запечатленный в картине, был замкнут в пределах изображенного пространства, то в казвинской живописи мы видим уже стремление вырваться из этой замкнутости. В этой связи интересно сравнить описываемую казвинскую миниатюру с иллюстрацией «Маджнун перед шатром Лайли» мешхедского списка «Хафт авранг» Джами 1556—1565 гг. В последней эта замкнутость действия особенно чувствуется, несмотря на то, что в миниатюре все живет и действует и ограничивающая рама полностью отсутствует.

Это сравнение приводит еще к одному важному для характеристики живописи Казвина 70—80-х годов выводу. Мешхедский художник стремится как можно полнее и правдоподобнее отобразить жизнь путем введения непомерно большого числа разнообразных персонажей, новых типажей, показывая их в движении и во взаимодействии, «населяя» каждый кусочек пространства миниатюры. Казвинский же художник 80-х годов решает данную задачу другим путем. Он отказывается от такого всемерного «заселения»; его композиции, как правило, немногофигурны. В этом можно видеть влияние тебризско-казвинской живописи 50—60-х годов. Казвинский художник стремится к живому воспроизведению изображаемого, к правдоподобности путем подвижности рисунка, гибкостью и динамичностью контура, обрисовывающего предметы, фигуры. Невероятно разнообразная игра линий, контуров, штрихов разной толщины, разного размера, плавно извивающихся, гнущихся, иногда

сплетающихся, создает впечатление движения всего изображаемого. В этом приеме сопоставления, игры линий можно видеть след мешхедской живописи 50—60-х годов. В казвинской живописи роль контура возросла как никогда прежде. Вместе с тем развивается дальше особая мягкость, живописность письма.

В казвинской миниатюре 80-х годов воплотились многие отобранные в процессе творчества черты предшествующих достижений, завоеваний, сплавленные воедино, подхваченные и развитые дальше выдающимися мастерами этого времени.

Миниатюры исследуемого в данной главе списка «Тухфат ал-ахрар» являются типичными образцами казвинской мастерской. После всего сказанного мы можем объединить их с рядом работ, созданных в данной мастерской, а именно:

1. «Игра в поло» из списка «Сифат ал-ашикин» Хилали, переписанного в 1582 г.
2. «Развлечение на лоне природы».
3. «Юноша с попугаем» Шейх Мухаммада.
4. «Юноша с книгой и цветком» Шейх Мухаммада.

Все эти миниатюры, близкие по стилю и манере исполнения, были созданы в один период. Время переписки рукописи «Сифат ал-ашикин» — 1582 год позволяет датировать их 80-ми годами XVI в., а имя художника Шейх Мухаммада на двух из перечисленных работах дает возможность приписать эти анонимные миниатюры кисти самого художника или близкого к нему мастера. Великолепное качество исполнения, высокое мастерство, присущее всем названным образцам, допускает скорее первое. Круг этих миниатюр представляет основное направление развития живописи казвинской китабханы.[17]

Наиболее яркими представителями казвинской миниатюры, в творчестве которых выкристаллизовались характерные черты этой школы, были Шейх Мухаммад и Мухаммади. Эти художники работали в разных индивидуальных манерах, их интересовали разные стороны окружающей жизни. Миниатюры Шейх Мухаммада — лиричны, романтически-приподняты, образы у него полны вдохновенной поэтичности, страстности.

Мухаммади особый интерес проявляет к быту, повседневному труду рядового человека — «Сцена сель-

ской жизни» 1578 г. (Табл. 27) и «Маджлис в горах».[18] Построение композиции у него сложное, многокулисное, развертывающееся снизу вверх ярусами. В каждом ярусе представлена самостоятельная сценка. Персонажей небольшое количество. Наиболее характерные — это пастух, играющий на свирели, пашущий крестьянин, стряпающий повар, срубающий дерево дровосек. Живо переданные в конкретном, им присущем действии, остро, выразительно схваченном движении, они гармонично связаны с окружающей их природой, воспроизведенной так же действенно и динамично. Художник разрабатывает бытовой жанр, который был широко введен в миниатюру великим Бехзадом. Интерес к быту и перечисленные выше типажи, несомненно, идут от Бехзада. Но в гератских миниатюрах эти типажи — пастух, повар, дровосек являются второстепенными, эпизодическими персонажами, они даются для более полного широкого показа окружающей героев среды. Мухаммади же так группирует детали композиции, что данные образы становятся главными героями его картины, а извлеченная из композиции гератской миниатюры отдельная сценка — самостоятельным объектом изображения, на котором художник сосредоточивает свое внимание. Миниатюры Мухаммади показывают связь со всей предшествующей живописью и свидетельствуют о дальнейшем ее развитии.

Заслуга Бехзада и художников его школы была в том, что они «оживили» фигуру человека в миниатюре, разместили ее в окружении иллюзорно-реальной среды. Тебризские, а затем мешхедские мастера продолжили эту линию: они «оживили» окружающий героев мир, введя в небольшое пространство миниатюры огромное количество деталей, подробностей быта, увеличив число действующих лиц. Следующим шагом было смелое введение в изобразительное повествование образа простолюдина, ставшего главным героем миниатюры. Все это звенья единого процесса — внимания к человеку, к его жизни.

Интересно отметить, что аналогичный процесс в персидско-таджикской литературе был выявлен в трудах Е. Э. Бертельса, А. Н. Болдырева, А. М. Мирзоева. Он начался, как отмечают исследователи, с начала XV в., т. е. раньше, чем в живописи. Е. Э. Бертельс,

характеризуя творчество Лутфи, чагатайского поэта второй половины XIV — первой половины XV в., отметил, что для него характерно наличие особых реалистических черт, «появление в отдельных бейтах образов, тесно связанных с реальным бытом», и объяснил это тем, что «здесь чувствуется влияние города, его стремление к конкретности, к переносу обстановки собственной жизни горожанина и в поэзию».[19] А в творчестве Джами и Навои он отмечает процесс конкретизации темы путем введения деталей, обогащения «обстановочной стороны повести».[20]

А. Н. Болдырев, говоря о гуманистической сущности творчества Джами и Навои, влиянии его на многих поэтов, считает, что объяснение этого процесса «лежит в раскрытии социальных корней всего гуманистического направления литературной жизни Хорасана и Средней Азии XV—XVI веков в целом. Эти корни уходят в рост городов». И далее заключает: «...в области литературы удается проследить определенные явления, объяснимые только влиянием идеологии города».[21]

Можно констатировать, что и в живописи происходил аналогичный, во многом общий процесс, объясняемый активизацией средних слоев населения города, который с годами развивается очень интенсивно. Видимо, политическая и экономическая жизнь страны в XVI в. способствовала постепенной активизации средних ремесленно-торговых слоев города. Объединение шахом Исмаилом I раздробленных земель в единое государство привело к восстановлению и развитию экономики, сельского хозяйства, городов, ремесел. В XVI в. «по сравнению с XV в. несколько расширилось государственное землевладение, заметен рост городов и ремесленной промышленности в них».[22] Развитию ремесла, особенно во второй половине XVI в., способствовала широкая торговля как с близлежащими, так и с отдаленными странами. Караваны купцов шли через Турцию в Европу, через Ширван — в Россию. Иранских купцов ежегодно видели на базарах Бухары — религиозная рознь не мешала торговле.[23]

Эта очень сложная и интересная проблема требует специального глубокого исследования. Нам лишь хотелось обратить на нее внимание.

Очень интересна в данной связи иллюстрированная

рукопись «Сильсилат аз-захаб» Джами из коллекции Государственного Эрмитажа в Ленинграде (УР, 992), переписанная в 995/1587 г.[24]

Украшающие список миниатюры, исходя из манеры изображения фигур, лиц, трактовки архитектуры, пейзажа, передачи костюмов и головных уборов, являются казвинскими образцами, созданными в стиле живописи придворной мастерской. Вместе с тем в них особенно ярко выступает жанрово-бытовое решение темы. Композиция насыщена многими подробностями и деталями — разостланные для просушки рубахи, шаровары, шарфы («Рассказ о прачке и цапле», л. 73), всевозможные реалии, утварь ремесленников в их лавках на базаре («Рассказ об арабе, пришедшем на базар», л. 104). Очень любопытна последняя миниатюра, изображающая лавки сапожника, продавцов сахара, цветных ниток, шлемов, щитов.

По стилю миниатюры близки к иллюстрациям к «Тухфат ал-ахрар». Достаточно сопоставить миниатюру «Старуха-просительница перед Султаном» из «Сильсилат аз-захаб» с иллюстрацией «Поэт Лагари и тучный вельможа» из «Тухфат ал-ахрар». Однако довольно посредственное по сравнению с миниатюрами, исполненными в придворной мастерской, качество исполнения, ремесленно-бытовая направленность тематики, отбор художником малопристойных по сюжету сценок — все это говорит о том, что список иллюстрировался не в придворной мастерской, а где-то в городе.

О существовании городской мастерской может свидетельствовать также оформление рукописи «Саламан и Абсаль» Джами (Ленинград, ГПБ, ПНС-145),[25] переписанной в 989/1581 г. каллиграфом Мухаммадом ибн-Мулла Мир ал-Хусайни. Работы этого каллиграфа нам известны в рукописях с датой начала XVII в. и с иллюстрациями исфаганской школы.[26] Видимо, после того как столица была перенесена в Исфаган в 1598 г., мастер, зависимый от заказчиков, переезжает в новую столицу.

Поля списка «Саламан и Абсаль» покрыты трафаретными рисунками золотым контуром, среди которых в узорных картушах даны погрудные и поясные изображения мужчин, женщин, пери. В украшении полей некоторых листов встречаются те же трафареты, что и

о описанной выше рукописи «Тухфат ал-ахрар» (ГПБ, Дорн, 426): на одном — тонкий золотой контур очерчивает изображение веток различных деревьев и между ними обезьян, крылатых фантастических животных — тигра, горного козла и барса, а на другом — изображение скачущих среди веток ланей.[27] Миниатюры по стилю также очень близки к предыдущим. Те же присущие казвинской живописи приемы изображения лиц, те же типажи и головные уборы. Все это дает возможность отнести их именно к казвинской школе 80-х годов. Довольно посредственное качество исполнения говорит о том, что они не могли быть созданы в придворной китабхане, а были сделаны где-то в городе.

В коллекции Честер Битти в Дублине хранятся две идентичные по оформлению рукописи, на полях которых, так же как и в ленинградском списке «Саламан и Абсаль», в узорных картушах даны портреты не очень высокого качества исполнения. Это «Саламан и Абсаль» и «Субхат ал-абрар» Джами, дату исполнения которых Б. Робинсон относит к 1575 г.[28] Несомненная близость этих рукописей к аналогичному ленинградскому списку дает возможность датировать их также 80-ми годами.

Итак, существование этих нескольких иллюстрированных списков свидетельствует о том, что в Казвине помимо придворной китабханы существовал еще один центр, изготовлявший списки не очень высокого качества, но весьма своеобразные, отражавшие городской быт и выражавшие вкусы средних городских слоев.

Наличие сходных, идентичных по оформлению рукописей может свидетельствовать об относительной массовости этого производства. Не исключена возможность, что подобные миниатюры оказали свое воздействие на тематику живописи, создаваемой в придворной мастерской по заказу шаха или высокопоставленных вельмож, на введение в миниатюру образов рядового человека, конкретных черт его быта и повседневного труда.

Вернемся в этой связи к творчеству Мухаммади. Мы уже отмечали выше, что изображенные им сцены из жизни простолюдинов были как бы вычленены из миниатюр Бехзада. Эпизодический материал становится самостоятельным сюжетом, простолюдин из второсте-

пенного персонажа превращается в одно из главных действующих лиц. В этом, несомненно, знамение времени, когда происходила активизация средних слоев городского населения, когда влияние их идеологии стало проникать и в придворную поэзию и в искусство.

В извлечении отдельных бытовых сценок из гератских миниатюр и в превращении их в самостоятельную картину можно видеть новый процесс в живописи конца XVI в., а именно процесс перехода от миниатюры-иллюстрации к одностраничной миниатюре-картинке, предназначенной для альбома. В этих одностраничных миниатюрах изображались чаще всего вычлененные из иллюстрации сценки, отдельные типажи — влюбленная пара, читающий юноша и др.

Такие одностраничные произведения встречаются в творчестве Шейх Мухаммада и Мухаммади. Наиболее характерны они для Садиг-бек Афшара, Сиявуша, Хабибуллы, творчество которых проанализировал Антони Вэлч.[29] Несомненно, с этим процессом связано оформление таких рукописей, как «Саламан и Абсаль» (ГПБ, ПНС-145), «Саламан и Абсаль» и «Субхат алабрар» Джами (Дублин, коллекция Честер Битти, P. 209, P. 210), поля которых украшены поясными и погрудными портретами. Здесь мы также видим извлеченные из миниатюр-иллюстраций типажи.

Итак, в 80—90-х годах XVI в. происходит бурное развитие казвинской живописи. В эти годы работают художники разных творческих индивидуальностей, направлений. Произведения, созданные в Казвине, демонстрируют и связь с предшествующей миниатюрой и ростки тех явлений, которые получат широкое развитие в последующие годы в исфаганской школе.

РАЗВИТИЕ ШИРАЗСКОЙ МИНИАТЮРЫ XVI в.

Советские хранилища обладают значительным собранием списков с миниатюрами XVI в. ширазского происхождения. Изучение этих рукописей дает возможность представить развитие ширазской живописи XVI в. почти по каждому десятилетию

Среди этих рукописей имеется четыре списка произведений Джами, никогда до нас не изучавшихся. Перед нами стояла задача их атрибуции, локализации, выяснения сюжета миниатюр и взаимосвязи изображения с текстом, а также задача уяснения роли и места каждой из этих рукописей в общем развитии ширазской живописи.

Наиболее ранние из миниатюр рукописей Джами — это иллюстрации списка «Юсуф и Зулейха», переписанного в 946/1539—1540 гг. каллиграфом Фаридом (ГПБ, Дорн, 430).[1] Миниатюр в рукописи пять. Указаний на место изготовления списка и миниатюр нет. Но стиль иллюстраций и имя каллиграфа дает возможность отнести миниатюры к ширазской живописи 40-х годов XVI в.

Имя каллиграфа Фарида известно нам по четырем рукописям, переписанным им в 40—50-х годах XVI в. Три из них, включая изучаемый нами, хранятся в ГПБ в Ленинграде. Небольшой томик «Акаид-и шахи» Абд ал-Гаффара (ГПБ, Дорн, 464) был переписан в 964/1539 г., т. е. в том же году, что и «Юсуф и Зулейха» Джами. Рукопись не имеет иллюстраций. В 956/1549 г. Фаридом были переписаны «Бустан» и «Гулистан» Саади (ГПБ, Дорн, 365). В колофоне списка есть указание места переписки — Исфаган. Рукопись украшена пятью миниатюрами столичной школы.[2] Сравнение почерков в трех названных выше рукописях

не вызывает сомнений в том, что каллиграфом их был один и тот же мастер по имени Фарид. Последний список свидетельствует о переезде мастера в другой город, скорее всего для выполнения заказа. Через три года, в 959/1552—1553 г., Фарид переписывает «Маджалис ал-ушшак» Султана Хусайна Мирзы, украшенный известными в науке миниатюрами ширазской школы 50-х годов (Бодлеянская библиотека, Оксфорд).[3] Эти иллюстрации не раз привлекали внимание ученых как типичные образцы живописи Шираза середины XVI в.

Таким образом, из четырех известных на сегодняшний день списков, переписанных Фаридом, один не имеет миниатюр, другой список украшен миниатюрами, по-видимому, в Казвине или в Исфагане, как и сама рукопись, и, наконец, две рукописи — «Юсуф и Зулейха» (ГПБ, Дорн, 430) и «Маджалис ал-ушшак» (Бодлеянская библиотека), украшены миниатюрами ширазского стиля.

Миниатюры «Юсуфа и Зулейхи» Джами иллюстрируют следующие сюжеты:

л. 53 — въезд Зулейхи в Египет,

л. 72 — Юсуф во дворце египетского правителя,

л. 110б — Зулейха пытается удержать убегающего от нее Юсуфа,

л. 120 — Юсуф перед египетскими женщинами,

л. 156 — брачная ночь Юсуфа и Зулейхи.

1. Миниатюра «Въезд Зулейхи в Египет». Джами в поэме пишет о том, как юная Зулейха, увидев во сне прекрасного юношу, влюбилась в него и лишилась покоя. Увидев его еще раз во сне, она узнает, что он находится в Египте. Отец выдает ее замуж за египетского наместника. Зулейха соглашается, но при встрече с мужем убеждается, что это не тот, о ком она думала. Несчастную Зулейху увозят в Египет.

На миниатюре изображен тот момент, когда

На берегу у нильских вод живых,—
Столпотворенье пеших, верховых.
На всех устах — азизу восхваленья,
Невесте сыплют под ноги каменья.

Художник немногословен. На небольшом поле миниатюры, вытянутом в высоту, он изображает лишь главное из этого эпизода: по нижнему краю идет сере-

бристая полоса нильских вод с плещущимися рыбками, чуть выше — Зулейха едет в паланкине на верблюде, которого ведет погонщик; сверху из-за холма виднеются всадник, юноша и двое пеших мужчин, осыпающих Зулейху драгоценностями. Мерный ритм господствует всюду. Этому немало способствует то, что движение в композиции строится параллельно горизонту. Художник старается не замыкать движение, обрезая фигуры рамой, заставляя зрителя представить их продолжение за пределами миниатюры, расширяя этим поле изображения.

2. Юсуф во дворце египетского правителя. Услышав о продаже неслыханной красоты раба, Зулейха узнает в нем Юсуфа и просит мужа купить ей этого юношу. Миниатюра изображает Юсуфа стоящим уже у трона правителя. Интерьер дворца, где воспроизведена главная сцена, занимает то место, которое оставляет каллиграф для миниатюры. Изображение же второстепенных персонажей выносится на поля рукописи, где на фоне холма даны срезанные наполовину фасадом здания и рамой силуэт погонщика и верблюда с паланкином на спине, в котором видна головка Зулейхи. Из-за холма виднеются обязательные в таких сценах наблюдатели.

3. Зулейха удерживает убегающего от нее Юсуфа. Добиваясь любви Юсуфа, Зулейха построила дворец, в котором была комната, вся украшенная росписью сцен любви Юсуфа и Зулейхи. Она привела его в эту комнату, пытаясь соблазнить этими картинами. Но Юсуф не впал в грех.

Стрелою рнинулся к дверям Юсуф,
Он убежал, все двери распахнув.
Она — за ним, терзаясь от потерн,
Его настнгла у последней дверн,
Схватнла за рубашку, вся в огне,—
Разорвалась рубашка на спнне.

Художник, следуя тексту, изображает Юсуфа в дверях, обернувшимся к Зулейхе, которая, нагнав его, хватает с такой силой, что срывает халат с плеча. Пестрота орнамента, разного рисунка и цвета, создает беспокойство, выражающее настроение героев.

4. Юсуф перед египетскими женщинами. Миниатюра

иллюстрирует эпизод, описанный в предыдущей главе. В данной композиции Юсуф, сопровождаемый служанкой, стоит в дверях с подносом в руках. Справа изображены покои Зулейхи, которая сидит в центре, а около нее полукругом расположились египтянки, пришедшие на смотрины красивого раба. В руках у всех огромные ножи и фрукты, а головы повернуты в сторону Юсуфа. Сверху дано изображение фасада здания с балконом и окнами, откуда выглядывают женщины.

5. Брачная ночь Юсуфа и Зулейхи. Зулейха, испытавшая много невзгод, все-таки выходит замуж за Юсуфа. Художник изображает на данной миниатюре брачную ночь молодых супругов. Композиция восходит к подобным изображениям, встречающимся в XV в.

Итак, мы видим, что иллюстратор в основном следует тексту поэмы. Был ли художник оригинален в выборе сюжета или уже до него установилась традиция в иллюстрировании «Юсуфа и Зулейхи» Джами? Интересно отметить, что поэма «Юсуф и Зулейха» Джами в Ширазе была наиболее популярной. Из 14 рукописей Джами XVI в. ширазского происхождения, приведенных Б. Робинсоном в Каталоге Бодлеянской библиотеки,— 13 списков поэмы «Юсуф и Зулейха». В сравнении с Тебризом и Казвином в Ширазе также больше иллюстрировалась в этом столетии данная поэма Джами. Так, тебризских списков «Юсуфа и Зулейхи» известно 5, а казвинских — 6. Наиболее ранние списки «Юсуфа и Зулейхи» происходят из Шираза. Тебризские иллюстрации этой поэмы относятся к 30—40-м годам XVI в.

До 40-х годов XVI в. были исполнены следующие списки «Юсуфа и Зулейхи» с миниатюрами ширазского происхождения, известные в настоящее время:

Рукопись 924/1518 г., 5 миниатюр. Не опубликованы. (Манчестер, библиотека Джона Райлендса).

Рукопись 926/1520 г., 3 миниатюры. Не опубликованы. (Нью-Йорк, собрание Кеворкяна).

Рукопись 940/1533 г., 3 миниатюры. Одна опубликована в каталоге Робинсона (Бодлеянская библиотека).[4] Б. Робинсон дает название сюжетов всех трех миниатюр: 1) Сон Зулейхи; 2) Продажа Юсуфа в рабство; 3) Юсуф перед египетскими женами.

Рукопись 940/1533—1534 г., 7 миниатюр (Каир, Еги-

петская библиотека). Названия сюжетов миниатюр этого списка нам также известны: 1) Мирадж; 2) Юсуф и Зулейха во дворце; 3) Правитель на прогулке; 4) Прибытие Юсуфа во дворец; 5) Сцена обольщения Юсуфа Зулейхой; 6) Юсуф перед женщинами Египта.

Мы видим, что уже до 1539—1540 гг., т. е. до создания исследуемых нами миниатюр, встречаются иллюстрации на темы, которые отобрал и наш художник из поэмы Джами. Поэтому можно констатировать, что к 40-м годам была уже установлена определенная традиция в выборе сюжета из поэмы «Юсуф и Зулейха» Джами.[5]

Интересно было бы сравнить ранние ширазские миниатюры с нашими на тот же сюжет, чтобы решить, существовали ли общие композиционные схемы, приемы при изображении определенного сюжета Но это будет возможно только после публикации зарубежных коллекций. На данном этапе мы можем лишь отметить, что иллюстратор описываемого нами списка не был оригинален в выборе сюжета, а следовал в большинстве своих миниатюр установившейся уже к этому времени традиции. Действие, отображенное на небольшого формата изображениях, передает основную сюжетную канву той или иной сцены поэмы. Художник сумел разместить на своих иллюстрациях необходимых персонажей, соответствующую обстановку и, лаконично, но достаточно точно следуя тексту, изобразил это в типичном для конца 30 — начала 40-х годов стиле.

К 40-м годам ширазская живопись проделала большой путь. Непрерывно развиваясь, миниатюра постепенно видоизменяла господствовавший здесь в конце XV в. «туркменский» стиль.[6] Чтобы яснее представить картину эволюции, обратимся к ширазским спискам с миниатюрами первой половины XVI в. Рукописные фонды Советского Союза обладают несколькими такими списками. Изучение этих миниатюр позволяет конкретно характеризовать изменения в стиле, более точно судить о художественных особенностях — о колорите, рисунке, технических приемах, что невозможно было бы сделать по публикациям миниатюр.

Анализируемым нами иллюстрациям «Юсуфа и Зулейхи» 1538—1540 гг. предшествовали миниатюры следующих рукописей из советских собраний:

«Хамсе» Низами 1507—1508 гг. (ГПБ, Дорн, 340)[7],
«Шах-наме» Фирдоуси, 20-е годы XVI в. (ИВАН СССР, С-50),[8]
«Диван» Хусрава Дихлави 1523—1524 гг. (ГПБ, Дорн, 391), 1-я миниатюра,
«Диван» Хафиза 939/1532 г. (ИВАН СССР, В-1200).[9]

В рукописях первых годов после захвата Шираза в 1503 г. войсками Исмаила I, естественно, не могла не сказаться накаленная обстановка тех лет, созданная политикой религиозной нетерпимости, насильного обращения в шиитов всего населения, бывшего в большинстве суннитами, избиения и изгнания непокорных. Живопись Шираза конца XV в., отличавшаяся крепким рисунком, ярким просветленным радостным колоритом, становится в это время грубее, примитивнее: небрежный рисунок, более тусклый общий колорит, фигуры укрупняются, занимая большее место в композиции. Вследствие этого все сближается и композиция теряет былую условную пространственность и видимость реальных пропорциональных соотношений.

Но все эти изменения происходят в рамках общего, единого еще стиля конца XV в. Это ясно видно при сравнении миниатюр двух рукописей «Хамсе» Низами — 1491 г. (ГПБ, ПНС-83. Табл. 28, 30, 32),[10] являющихся типичными образцами живописи конца XV в., и списка 1507 — 1508 гг. (ГПБ, Дорн, 340. Табл. 29, 31, 33). Поскольку иллюстрируются в большинстве одни и те же сюжеты, особенно наглядным становится их стилевое единство. Как знамение времени, в миниатюрах рукописи 1507—1508 гг. лишь появляется, согласно требованиям всей политики, на головном уборе, еще старой формы, красный сефевидский столбик. Только в 10—20-е годы XVI в. ширазская миниатюра, сохраняя многие черты ранней ширазской живописи, начинает постепенно изменяться. Об этом свидетельствуют миниатюры двух рукописей — «Дивана» Хусрава Дихлави 1523—1524 гг. (ГПБ, Дорн, 391)[11] и «Шах-наме» Фирдоуси (ИВАН, С-50).

Как и раньше, фоном миниатюр здесь служит желто-зеленый холм, сплошь покрытый травянистыми растениями с цветами. Прежней остается общая плоскостность изображения, отсутствуют какие-либо линии, намечающие глубинность. Пространство разворачивается

ярусами снизу вверх, друг над другом, и каждый новый ряд мыслится удаленным по сравнению с нижестоящим. Этот принцип был характерен для предшествующего ширазского стиля.

Перемена коснулась изображения человеческих фигур и в связи с этим пропорциональных взаимоотношений всех компонентов в общей композиции. В этом, безусловно, сказалось влияние характерного для данного периода и для всех мест увлечения гератским искусством. Великое гератское искусство школы Бехзада последних десятилетий XV в. и самого начала XVI в. стало образцом, своего рода установкой для столичных живописцев. Увлечение гератским стилем постепенно начинает проникать и в местные школы, но, что очень важно, уже через призму зарождающегося тебризского сефевидского стиля.

Композиции ширазских миниатюр становятся более пространственными, фигуры — более вытянутых пропорций. Изменились и одежды: головные уборы приближаются по форме к тебризским. Но рисунок продолжает оставаться слабым. Фигуры людей еще статичны, позы их неуклюжи.

Миниатюры списка «Дивана» Хафиза, переписанного в 1532 г. замечательным ширазским каллиграфом Мухаммадом Кавам ад-дином Ширази (ИВАН, В-1200), и близкие к ним иллюстрации описываемой рукописи «Юсуф и Зулейха» Джами 1539—1540 гг. свидетельствуют о новых изменениях в развитии ширазской живописи, наступивших в 30-е годы XVI в. Несмотря на еще слабый рисунок, упрощенные, однотипные композиции, грязноватый колорит, они интересны тем, что в них заметен новый прием наложения красочного слоя, что свидетельствует о начале проникновения техники письма столичных мастеров. На лицах, по преимуществу, а также на некоторых фигурах краски кладутся более плотным слоем, а затем полируются, приобретая гладкость и блеск.

Рисунок уже становится более уверенным и тонким. Легким прикосновением кисти отмечаются черты лица. Отполированность плотно наложенного красочного слоя стала более мастерской, колорит чище. Фигуры людей приближаются к правдоподобным пропорциям. Но силуэт еще не приобрел красоты, нет еще завершенности

той или иной конкретной позы. В основном персонажи еще статичны, неподвижны и изолированы друг от друга. Лишь в двух миниатюрах — «Зулейха пытается удержать убегающего от нее Юсуфа» и «Юсуф перед египетскими женщинами» художник, точно следуя за развитием сюжета в тексте поэмы, ставит задачу изображения персонажей в контакте друг с другом. Движения тел Зулейхи и убегающего Юсуфа еще неуклюжи, но персонажи уже даются в действии. Во второй миниатюре художник старательно поворачивает головы всех смотрящих женщин в сторону стоящего в дверях Юсуфа и изображением зрачка у самого угла глаза устремляет их взоры к нему. Этим приемом живописец стремится связать фигуры между собой.

Новое вносит художник и в композицию. Композиции, построенные в основном фризообразно, еще несложны. Это взаимообусловливается построением интерьера, архитектуры, которая изображалась в двух измерениях, где ни одна линия не давала даже намека на иллюзию глубинности, затем статичным изображением людей и расположением их по горизонтали. Кажется, все компоненты включены в господствующий прямолинейный ритм, в намеренную подчеркнутость плоскостности. И только в двух миниатюрах «Юсуфа и Зулейхи» Джами, отмеченных выше, художник меняет композиционный принцип, внося движение в композицию расстановкой персонажей. На л. 72 мастер размещает фигуры Юсуфа и Зулейхи по диагонали, чем усиливает момент удаления героев друг от друга. На листе 120 он стремится оживить миниатюру, расставляя фигуры женщин вокруг Зулейхи по полуовалу, чем нарушает господствовавший до этого строго фризообразный принцип. Хотя художник и не смог еще точно рассчитать расстановку персонажей, заранее определить нужное каждому место, однако это был шаг к дальнейшему этапу в развитии ширазской живописи.

И, наконец, последнее, что хотелось бы отметить, это зачатки нового изображения интерьера, связанного опять же с влиянием гератско-тебризской живописи. Именно оттуда идет деление интерьера по вертикали на две части. На миниатюре «Юсуф перед египетскими женщинами» художник в нижней основной части размещает главное действие, а в верхней, данной в виде лод-

жии и окон, изображает зрителей. Такое деление и размещение станет типичным в последующие годы.

Вместе с тем характерным для этого периода является и то, что в миниатюре 30-х годов еще сохраняется многое от предшествующей живописи. Традиционные черты еще остались в передаче пейзажа, интерьеров — вершины холмов обведены типичным для конца XV в. и повторяющимся в рассмотренных миниатюрах до 40-х годов извилистым контуром, как бы обвязаны кружевом; на золотом небе встречаются в виде крупного прихотливого узора из закрученных спиралей облака. В изображении интерьеров господствует горизонтально-вертикальный ритм и отсутствует всякая видимость глубинности, плоскость делится по горизонтали на полосы, сплошь покрытые орнаментом. Само строение интерьера в основном также связано с живописью конца XV — первой половины XVI в. Пожалуй, только усиливается момент перебивания ритмов, линейных и цветовых, создающий своеобразную красочную динамику и напряженность. В дальнейшем этот момент станет неотъемлемой чертой ширазской живописи второй половины XVI в. Общий колорит миниатюр, теплый, золотисто-охристого тона, типичен для всего этого периода.

Таким образом, мы видим, что миниатюры списка «Юсуф и Зулейха» Джами 1539—1540 гг. тесно связаны предшествующим стилем, концентрируют и отражают все достигнутое. Вместе с тем в них уже можно заметить зарождающиеся черты нового.

С конца 40-х годов ширазская живопись начинает стремительно развиваться. Резко увеличивается количество рукописей. Возрастает мастерство исполнения. Обогащаются композиции, светлее, ярче, красочнее становится колорит. Если в первом периоде ширазские художники еще очень умеренно используют достижения тебризской школы, то второй этап характеризуется общим увлечением столичной живописью, широким применением ее завоеваний в композиции, рисунке.

К этому времени в Тебризе уже были созданы ставшие шедеврами миниатюры «Хамсе» Низами 1539—1543 гг. (Лондон, Британская библиотека). Все самое лучшее — замечательные достижения тебризских художников в рисунке, колорите, композиции — сосредоточено в них. Это совершенно новое отношение к изо-

бражению в таком блистательном, гениальном исполнении не могло не повлиять на местные школы, в том числе и на ширазскую. То, что мастера были знакомы с образцами тебризской миниатюры, можно заметить в ширазских работах конца 40—50-х годов. Для примера возьмем иллюстрацию «Хусрав, увидевший купающуюся Ширин» к рукописи «Хамсе» Низами 955/1548 г. (Вашингтон, Галерея искусств Фрира).[12] Этот сюжет был излюбленным у ширазских художников. Почти все ширазские списки «Хамсе» Низами иллюстрируют его. Начиная с XV в. сложилась композиционная схема на этот сюжет. Рукописи «Хамсе» ширазского происхождения конца XV — половины XVI в., хранящиеся в советских хранилищах,— 1491 г. (ГПБ, ПНС-83), 1507—1508 гг. (ГПБ, Дорн, 340), список конца 30—40-х годов XVI в. (миниатюры не опубликованы. ИВАН, С-59), 1543 — 1544 гг. (ИВАН, Д-212),[13] 1545 г. (ГПБ, ПНС-105)[14] — все изображают этот сюжет одной и той же композиционной схемой, идущей от миниатюры XV в. Иконография персонажей также везде одинакова.

Миниатюры же «Хамсе» 1548 г. уже свидетельствуют о том, что ее автор был знаком с композицией на аналогичный сюжет Султана Мухаммада из «Хамсе» Низами 1539—1543 гг., исполненного для шаха Тахмаспа. Имея большое сходство в общей схеме, в иконографии героев, ширазская миниатюра вместе с тем показывает типичное отношение художника к тебризскому образцу, которому она подражает. Вернее было бы говорить здесь не о подражании, а о творческой переработке этого шедевра. Ширазский мастер преднамеренно отказывается от изображения пейзажа, типичного для тебризской живописи. Он изображает окружающую его героев обстановку в соответствии с требованиями и традицией своей школы, используя лишь отдельные элементы тебризского пейзажа. Так, художник отказывается от изображения мелко расчлененных горных кряжей, извилистой линии ручья, развеваемого ветром платана, типичных для миниатюры тебризской школы. Он убирает все нервные, рвущиеся, извилистые линии и дает гладкую поверхность холма с мягкими плавными очертаниями контура вершины. Сплошной, непрерываю-

щейся полосой отмечена лужайка и слегка изогнутой линией — ручей.

Интересно отметить, что, внося эти изменения, художник сохраняет общий композиционный ритм. Иначе поступить он не мог, так как тогда бы разрушился весь гармоничный строй миниатюры. Каждый цветовой и силуэтный акцент остается на месте, но преображается более спокойными, застывшими контурами. Так, скала за фигурой Хусрава заменена изображением легкого деревца, беспокойный силуэт платана — вытянутым в струнку кипарисом. Художник преднамеренно подчеркивает во всем прямолинейность и плоскостность. Здесь нет иллюзорной глубинности тебризской миниатюры.

У ширазского художника пейзаж — это фон, на котором изображаются персонажи. В миниатюре же Султана Мухаммада каждый персонаж существует в своей среде, окруженный и отделенный от других скалами. Живописец так изобразил все, что чувствуется эта удаленность, большое расстояние между Хусравом, случайно увидевшим сверху безмятежно купающуюся Ширин, и лошадью, которая, почувствовав приближение человека, подняла голову. Все персонажи связаны взаимопоследовательным действием. Удаленность каждого из них достигается благодаря кулисному чередованию разной окраски скал и лужаек. Удивительно, как художник уместил на небольшом листе картину, полную иллюзии дивного горного пейзажа с покрытыми зеленью ущельями и выжженными солнцем скалами.

В ширазской миниатюре персонажи приближены друг к другу, связь между ними дается графическим путем — изображением цветущего дерева, связывающего силуэты Ширин и Хусрава, а также подчеркивается и позой коня.

Новые веяния в ширазской живописи данного периода проникают даже в традиционные композиционные схемы. Это можно видеть в иллюстрации «Хусрав, увидевший купающуюся Ширин» к «Хамсе» Низами 1543—1544 гг. (ИВАН, Д-212, л. 45б).[15] Художник, сохраняя общую плоскостность, стремится тем не менее наметить несколько планов. Он усложняет пейзаж, нанося справа изображение скал, откуда стекает ручей. На других миниатюрах (на л. 312б, 327б) также мож-

но видеть элементы тебризского пейзажа — стекающий с гор ручей, громоздящиеся скалы, но спокойных, мягких очертаний и еще очень слабых по рисунку; здесь же изображается сад за оградой, где растут излюбленные тебризскими художниками кипарисы и работает лопатой садовник. Те же элементы можно встретить в «Хамсе» 1532—1533 г. из Эрмитажа (VP, 999), миниатюры которого представляют типичный образец 50-х годов (к сожалению, некоторые миниатюры попорчены подрисованными контурами на лицах).[16]

В 40-х годах общий колорит еще продолжает оставаться теплым, желто-золотистым. В 50-х годах он становится уже более ярким, появляются большие плоскости светлых холмов, более яркие пятна одежды.

Уже в рукописях конца 40-х годов отчетливо видно изменение рисунка. В 50-х годах он становится еще более четким, крепким и тонким. Фигуры приобретают изысканные силуэты, позы менее скованны. Контуры, очерчивающие силуэты, выделяются резче, уверенней. Лица — светлые, с тонко прорисованными чертами, глаза — с белыми глазницами (табл. 34—36).

Суженное, нерасчлененное пространство ранних миниатюр художники пытаются расширить увеличением поля миниатюры в ширину, делением плоскости композиции на части: изображают на листе рукописи несколько помещений, делят архитектуру на этажи (ПНС-105, л. 137. Табл. 34; рукопись «Маджалис алушшак» Султан Хусайна Мирзы из Бодлеянской библиотеки 1552 г., л. 65б).[17]

Развивается принцип построения пространства и расстановкой фигур, продуманным определением места каждому персонажу (ПНС-105, л. 27б, 236. Табл. 35, 36). Фигуры стали изображаться в контакте друг с другом, они ожили, стали действовать. Но при всем этом ширазские художники ни разу не изменили основному своему принципу — плоскостности, передаче всех компонентов лишь в двух измерениях. Ни одна линия не уводит вглубь, все дается фронтально.

Итак, ширазская живопись конца 40—50-х годов обладала ясно выраженными характерными чертами, повторяющимися в большинстве рукописей. В то же время мы встречаем миниатюры, которые хотя и имеют типичные черты ширазской живописи этого перио-

да, но отличаются своеобразием индивидуальной манеры исполнения.

Образцом такой миниатюры может служить оригинальный цикл иллюстраций рукописи «Юсуф и Зулейха» Джами из собрания Института востоковедения Академии наук УзССР (инв. № 9597), впервые опубликованный автором данной работы в 1965 г.[18] Рукопись не имеет колофона, в тексте также нет указаний на дату и имя каллиграфа.

11 миниатюр находятся среди текста и соответствуют содержанию глав. Первая миниатюра (л.64) относится к рассказу о том, как купец Малик вытащил Юсуфа из колодца, куда его бросили завистливые братья. В поле миниатюры заходят рамки с текстом, заняв верхнюю правую и нижнюю левую половины прямоугольника текстом. Это определило и композицию миниатюры. Действие происходит на фоне песчаного цвета холма, занимающего все поле миниатюры, лишь сверху видно золотое небо. На первом плане в левой части изображены скалы — голубые, желто-зеленые, розово-сиреневые. На них стоит Малик с канатом в руках. По этому канату поднимается с традиционным золотым сиянием вокруг головы Юсуф. Он изображен по пояс, нижняя часть его закрыта черным прямоугольником колодца. Скалы, данные в форме прямого угла, отделяют обе фигуры и создают между ними разные пространственные зоны.

По первой же миниатюре чувствуется рука хорошего художника — настолько здесь продумана композиция, настолько связаны между собой все детали. Фигуры персонажей включены в общий ритм. Малик наклонился вперед, и его фигура вторит движению контура холма с левой стороны до вершины. Это же движение повторяется в общих чертах в направлении скал и нимба вокруг головы Юсуфа. Спускающейся линии холма в правой части соответствует контур каната, который в то же время связывает обе фигуры. Более утяжеленная левая часть уравновешивается справа нимбом Юсуфа, тянущимся вверх почти до края холма. Равновесие создается и колористически: черный прямоугольник колодца утяжеляет нижнюю правую половину миниатюры. В каждой части и детали мы видим удивительное композиционное и колористическое созвучие, нет ни од-

ной линии, которая не согласовывалась бы со всеми остальными.

Миниатюра очень красива по колориту. Выделяется среди разнообразия красок локальный яркий оранжевый цвет в сочетании с белым, синим и фиолетовым. Замечается и наложение одной краски на другую. Так исполнены скалы и верхняя часть холма, где на желтый цвет кладется зеленый, на голубой и розовый — синий.

Следующая миниатюра (л. 71) изображает два эпизода из главы «Малик выводит Юсуфа на базар, и Зулейха покупает его». Сверху справа представлена сцена, изображающая сидящего на троне перед покупателями Юсуфа, внизу слева — Зулейха, едущая в паланкине на верблюде, которого ведет погонщик. Обе сцены разделены рамкой и вполне самостоятельны. Трудно решить, почему художник совместил два эпизода на одном листе, тем более, что каждый из них в отдельности представляет чудесные композиции, а вместе — композиционно и колористически перегруженную миниатюру.

Композиция в верхней части миниатюры тщательно продумана: основное движение идет по полуовалу — контур холма, фигуры купцов и Юсуфа с нимбом, внешний контур фигуры старухи и ожерелье в ее руках. Нижняя часть миниатюры построена уже по другому принципу. Художника интересует здесь передача движения — медленно шествует верблюд, широко шагает впереди погонщик, вьется сверху вниз ручеек. Для большей иллюзии движения художник применяет прием расширения пространства, отодвигая рамку миниатюры на поле листа.

Третья миниатюра (л. 81) относится к рассказу о том, как Юсуф наблюдал за работой чабана. Так же, как в предыдущей композиции, художник расширяет поле миниатюры. На зеленом холме, где протекает ручей, и возле него пасутся белые, голубые, красно-коричневые овцы и черные козы, изображены Юсуф, чабан и девушка. Юсуф стоит с поднятой палкой у дерева, чабан набирает из хика (мешок из кожи) молоко, а девушка сидит у ручья, охватив колени одной рукой и держа кувшин — в другой. Свободно и легко рисует художник, все персонажи представлены очень живо.

Фигуры очерчены как силуэты, и каждый силуэт играет свою роль в общей композиции.

Открывая лист 90, восхищаешься красотой миниатюры, изображающей Юсуфа в чудесном саду Зулейхи. Здесь все прекрасно, все сверкает, словно какой-то неведомый мерцающий мир раскрывается нам. Хотя живописные средства упрощены до предела и о саде говорят только два кипариса и цветущее дерево, а зеленый холм просто покрыт темно-зелеными точками, нам представляется дивный сад, так великолепно описанный Джами. Художник чисто живописными средствами, приемами условного языка миниатюры передает образцы поэзии Джами.

Юсуф сидит на золотом троне под цветущим деревом среди двух кипарисов. Трон находится между расположенными внизу двумя водоемами. Справа Юсуфу подносит блюдо с фруктами девушка. Слева изображены еще три девушки. Та, что ближе к Юсуфу, сидит, та, что рядом с ней, — стоит, склонив голову и положив руку на плечо подруги. Чуть выше стоит третья, держа в руках свечу. Фигуры девушек и Юсуфа расположены так, что образуют вместе полуовал, который сверху дополняется до полного овала контуром холма. Это основа композиции, создающая удивительную уравновешенность и законченность. Хочется еще раз отметить умение художника создать уравновешенную композицию на том пространстве, которое оставляется для миниатюры. Ведь это не чистый прямоугольник или квадрат — в поле миниатюры вклиниваются рамки с текстом, контрастирующие по цвету и разрывающие сплошную линию.

В данной миниатюре текст вклинивается сверху двумя столбцами. Правый столбец больше заходит на поле композиции. Внизу лишь один столбец, правый отсутствует. Такое расположение способствует движению вниз с левого верхнего угла к правому нижнему. Но миниатюрист, создав овальную основу композиции и расположив справа фигуру служанки с блюдом нейтрализует это стремление композиции вниз и придает ей нужную устойчивость. Этому же служит и прямая горизонталь канала с двумя водоемами. Совершенство композиции, рисунка, сверкание различных красок, где гармонически совмещены фиолетовый, синий, оранже-

вый, черный, белый, малиновый, зеленый цвета, удивительная трактовка холма, никогда не встречаемая в миниатюрах, поражают нас.

Следующая миниатюра (л. 106б), в которой Зулейха пытается удержать убегающего от нее Юсуфа, является едва ли не лучшей в данной рукописи и, может быть, даже среди всех известных миниатюр на этот сюжет. Обычно художники, следуя рассказу Джами, представляют дворец со стенами, украшенными изображениями влюбленных, или анфиладу комнат, где теряются фигуры Юсуфа и Зулейхи. Миниатюрист описываемой рукописи иначе подошел к иллюстрированию этого сюжета. Все внимание он сосредоточил на фигурах Юсуфа и Зулейхи и подчинил весь образный строй миниатюры передаче основного действия, которое происходит в этой сцене.

На фоне светлой ниши, разграфленной ромбами с орнаментом внутри, изображен Юсуф, пытающийся уйти от Зулейхи. Но она, упав на колени и схватив его за полу халата, обращается к нему с мольбой не покидать ее. Это необыкновенно изящная композиция. Мы оказываемся во власти чарующего плавного движения, которое направлено от правого нижнего угла вверх к левому углу и затем снова заворачивает вправо, не нарушая общего стремления к плавности и певучести. Овал арки, расположение фигур, движение одежд — всюду мерный ритм создает атмосферу интимности, соответствующую лирическому замыслу художника. В то же время возникает особая закономерность движения. Группы персонажей связаны между собой неразрывно движением рук, поворотом головы, постановкой фигуры. Это мы видели и в предыдущей миниатюре в группе из трех женских фигур и Юсуфа: верхняя фигурка как бы вырастает из ниже ее стоящей, а эта в свою очередь наклоном головы и рукой, положенной на плечо третьей девушки, связывается с ней. С фигурой Юсуфа вся группа соединена движением протянутой вперед руки сидящей девушки, движением, которое вторит линии расположения руки Юсуфа. В данной миниатюре обе фигуры обращены друг к другу: Зулейха устремляется к Юсуфу, держа его за подол халата; Юсуф обернулся к ней, слегка склонив голову. Движением своих рук он должен в следующий момент отнять у нее подол

и пойти дальше. Эта возможность продолжения действия, выраженная линией рисунка, еще более оживляет прекрасно нарисованные фигуры. Художник очень смело и с большим умением разворачивает фигуры на плоскости.

Впечатление совершенства усиливается и утонченным колоритом. С большим вкусом продумано сочетание цветов. Зулейха одета в желтое с длинными рукавами платье с синей грудкой, поверх которого надет фиолетовый с золотым орнаментом халат с короткими рукавами. В одежде Юсуфа перекликаются эти же цвета и добавляются еще новые звучные, яркие — зеленый, оранжевый. Сверху мерцает золотой свод, освещая все сказочным фантастическим сиянием.

Миниатюра на л. 115б иллюстрирует излюбленный у художников сюжет. Юсуф входит в покои Зулейхи, и египетские женщины, заранее приглашенные на смотрины Юсуфа, поражены его красотой.

Все женщины изображены с большими ножами и плодами в руках, они сидят на фоне ниши в форме усеченной пирамиды, украшенной геометрическим орнаментом из синих и вишневых ромбов, с окном посредине. Все фигуры расположены по овалу. Левую половину его образует стоящая фигура Юсуфа с подносом в руках. Его огненный нимб заставляет перевести взгляд вверх к двум сидящим фигурам в желтом и оранжевом. Затем движение спускается вниз, обегая контур трех женских фигур: в синем платье и вишневом халате, в светло-зеленом и темно-зеленом одеяниях. На колени последней положила головку женщина в оранжевом, полулежащая фигура которой переводит взгляд зрителя на примостившуюся у нижней рамки фигурку, которая замыкает движение. Движение каждой фигуры, наклон головы продуманы и подчинены общему структурному замыслу.

Однако качество исполнения этой миниатюры, пестрый колорит, подбор красок, способ наложения их несколько отличаются от предыдущих. Во многих местах краска отслоилась, особенно пострадали лица. В красках нет гладкости и блеска. Можно предположить, что художник, создав композиционный костяк, отдал заканчивать миниатюру кому-нибудь из своих учеников.

Седьмая миниатюра (л. 128) повествует о том, как

Юсуф сидит в темнице. Темно-серая ниша, символизирующая темницу, занимает всю композицию, лишь сверху по углам виднеется золотое небо. Справа ниша прорезана проемом двери и балкона над ней. В центре миниатюры на ковре сидит с поникшей головой Юсуф, его золотой нимб красиво мерцает на сером фоне. В дверях, опершись на палку, стоит стражник. Сверху с балкона выглядывает женщина, вероятно, Зулейха; за нишей на золотом фоне виднеется голова девушки. Наклоны головы Зулейхи, девушки, стражника и Юсуфа повторяют овал ниши. Все эти фигуры сдвинуты вправо и вверх. Левая нижняя часть композиции уравновешивается широко распластанными по плоскости силуэтами двух узников. Ярко-оранжевые и коричневые пятна их одежды также помогают равновесию всех частей композиции, а вместе с остальными цветами они создают очень красивую колористическую гамму, несколько сумрачную и суровую, соответствующую содержанию миниатюры.

Эпизод «Юсуф у фараона» (л. 138) решен наоборот в светлых жизнерадостных тонах, что опять же соответствует общему настроению изображаемого. Юсуф выходит из темницы, фараон возвышает его. Правда торжествует. Это праздничное настроение создает художник и колоритом и композицией, где господствует устремленное вверх движение: вьются кверху растения, обрамляющие миниатюру с двух сторон рамы; ниша в форме усеченной пирамиды с орнаментом из шестиугольников, расположенных строго по вертикали, «тянет» взгляд вверх; трон с резной спинкой, оканчивающийся высоким навершием, — всюду это движение. Силуэты фигур фараона и Юсуфа вытянуты, что усиливается еще и огненным нимбом Юсуфа, и чалмой с пером, и сефевидским столбиком фараона. Пять стоящих фигур приближенных и слуг воспринимаются как вертикали в общем едином движении вверх.

Девятая миниатюра (л. 146) опять изображает Юсуфа и Зулейху. Но герои уже изменились. Зулейха от тоски и горя неразделенной любви превратилась в старуху. Все свое богатство она постепенно раздала «тому, кто утешал ее рассказом о милом», и стала жить в лачуге из тростника, выходя каждый раз на дорогу, по которой проезжал Юсуф. Но он не замечал слепую

нищенку. Тогда Зулейха разбила идолов и обрела веру в единого бога, а всевышний помог ей обратить на себя внимание Юсуфа. Художник взял из этой части основной эпизод, который решил дальнейшую судьбу героев: Зулейха обратилась к Юсуфу с суровыми словами, и он, пораженный ее скорбью, остановил коня перед лачугой. Художник так расставил фигуры, что все внимание сосредоточено на фигурах сидящей у лачуги Зулейхи и Юсуфа на коне перед ней. Взоры всех присутствующих обращены к ним. Ступенчатое снизу и сверху пространство использовано с большим умением. Основное движение в композиции направлено с правого нижнего угла вверх по диагонали, образуемой линией холма и общими силуэтами всадников, нимбом Юсуфа и виднеющимися из-за холмов фигурками наблюдающих за происходящим мужчин. Склоненные головы и взгляды последних направлены вниз, где у самого края изображены тростниковая лачуга и Зулейха. От поднятой головы Зулейхи и протянутой вперед ее руки движение направляется снова к Юсуфу. Мы видим, что все линии куда-то устремлены и только светлый силуэт коня Юсуфа неподвижен и представляет единственную устойчивую горизонталь. Это еще более подчеркивает смысловой момент: остановился, наконец, Юсуф перед Зулейхой, обратил на нее внимание. Так же, как в миниатюре «Юсуф и Зулейха в седьмом зале» (л. 106б), здесь точно передана мгновенность остановки. Фигуры главных героев выделяются и колоритом. Юсуф одет в синий (нижний) и оранжевый (верхний) халаты, а Зулейха — в оранжевое платье. Это самые яркие пятна в общей светлой цветовой гамме.

Предпоследняя миниатюра (л. 152) показывает Юсуфа и Зулейху, к которой благодаря молитве Юсуфа вернулась молодость и красота, во дворце. Они сидят, обнявшись, на тахте. Условно изображен интерьер — розовая ниша, украшенная сине-золотыми ромбами; окно, прорезанное посредине, и на этом фоне тахта. Фигуры очерчены обобщенным, как бы единым силуэтом. Одежда их окрашена в оранжевый и фиолетовый цвета, что в соединении с розовым фоном и золотым небом образует тонкое сочетание цветов. Но рисунок на этой миниатюре менее хорош. По-видимому, над ней работали ученики.

Необыкновенно красива последняя миниатюра — «Смерть Юсуфа» (л. 159). С первого же взгляда создается какое-то беспокойное впечатление. Это мастерски достигнуто фоном — голубой полуовальной нишей, украшенной чередующимися большими и мелкими, розовыми и зелеными ромбами. Они навязчивы, от них рябит в глазах. И от этого еще более спокойным кажется прямоугольник ковра посредине миниатюры, на котором лежит Юсуф. Его фигура в серо-зеленом халате с короткими рукавами, из-под которых виднеются оранжевые длинные рукава нижнего одеяния, изящным, гибким силуэтом вырисовывается на фиолетовом фоне ковра. Внизу и у правого края художник расположил плачущих женщин. Чудесно нарисована фигура упавшей в обморок Зулейхи. Ее силуэт соединяет фигуры служанок, изображенных сверху, с сидящими слева от нее плакальщицами.

Художник любит плавные линии в композиции. Их образуют сверху контуры холма или ниши, иногда и у нижнего края он располагает фигуры по закругленной линии. Этот же ритм господствует почти в каждой группе внутри композиции. Миниатюрист обладал большим композиционным даром, в каждой детали ощущается живое творчество. Сознательно и последовательно он строит свои миниатюры, все подчиняя общему замыслу. Их можно сравнить с музыкальным аккордом, в котором различные звуки слиты в единое гармоничное звучание. Ни одна из композиций не повторяется, хотя все они построены по одному принципу — построение композиции везде очень живое, с ярко выраженным движением, переданным расположением фигур и их позами. По сравнению с миниатюрами 30—40-х годов фигуры в этих композициях более вытянуты, позы их естественней, силуэты — изящней. Все внимание сосредоточено на силуэтах — они великолепны. Рисунок уже легкий и свободный, плавный и гибкий. Очерчивающие их контуры — четкие, резкие. Все это характерно уже для миниатюры 50-х годов. Интересны и глубоко своеобразны лаконичные интерьеры. Это просто орнаментированная ниша полуовальной или многоугольной формы, иногда прорезанная проемом окна. Художник уже свободно подчиняет своему замыслу весь образный строй миниатюры — это большое завоевание. Богаче

становится колорит, который также подчиняется созданию того или иного настроения в миниатюрах. Так, в сцене смерти Юсуфа художник дает серый, фиолетовый цвета, способствующие ощущению грусти, а радостную миниатюру о возвращении Юсуфа из темницы он решает в светлых тонах.

Очень сильно в художнике лирическое начало. Оно проявляется и в изображении, и в композиции, и в колорите, и в выборе сюжетов. Художник отбирает те эпизоды, которые решают дальнейшую судьбу главного героя. Он последовательно и поэтично повествует о всех перипетиях жизни Юсуфа. Так появляются миниатюры, довольно редко встречаемые, относящиеся к узловым моментам поэмы: Малик вытаскивает Юсуфа из колодца, Юсуф становится пастухом, Юсуф в темнице, Юсуф перед лачугой состарившейся от страданий Зулейхи,[19] смерть Юсуфа. Это говорит о серьезности художника в выборе сюжета для иллюстраций. Поразительно, как верно он передает дух поэзии Джами. Точно следуя тексту поэмы, художник лишь одну сцену трактует по-своему. В миниатюре «Юсуф и Зулейха в седьмом зале» он не показывает, как Джами, бурного проявления страсти Зулейхи. Миниатюрист изображает Зулейху молящей о любви у ног Юсуфа. Порыв страсти заставляет ее упасть на колени — так художник еще больше подчеркивает силу страсти Зулейхи.

В отличие от других мастеров этого времени миниатюриста интересует внешний эффект, пышные интерьеры, каскад красок и деталей. Ничего лишнего в композиции, все лишь для выяснения главного действия. Подбор красок сравнительно ограничен, но в каких богатых и тонких сочетаниях они даются!

Это глубоко оригинальный художник. Нами просмотрены все списки с миниатюрами конца XV и XVI вв., из рукописехранилищ Ленинграда, Ташкента, Баку, Душанбе, Тбилиси, Еревана и Москвы, а также материалы зарубежных фондов, опубликованные в различных монографиях, каталогах и статьях, которые имеются в крупнейших библиотеках СССР. Но близких аналогий к данным миниатюрам мы не нашли.

Миниатюры, безусловно, относятся к ширазскому кругу. Лист и поле композиции делятся в соответствии

с ширазским каноном, детально описанным Г. Гест.[20] Большое значение ширазские мастера придают математически точному делению листа, определенному соотношению колонок с текстом, заходящих на поле миниатюры, с самим полем и созданию на основе этого соотношения внутреннего и внешнего пространства миниатюры, а также невидимых осей, определяющих место расположения фигур, пейзажа и архитектуры, в которых также контрапунктом повторены эти пропорции. Размеры миниатюр строго регламентированы соотношением 2:3 или 3:5.

Схожи с ширазскими костюмы, головные уборы. Так, женские платья с узким вырезом на груди и застегивающиеся на пуговицу у шеи мы встречаем на ширазских миниатюрах середины XVI в.[21]

Почти сплошное заполнение фона орнаментом также характерно для ширазской живописи. Рисунок, колорит, костюмы — все говорит о принадлежности миниатюр рукописи ИВАН УзССР к ширазскому кругу 50-х годов XVI в.

О совершенно новом этапе в развитии школы Шираза свидетельствует великолепный цикл миниатюр рукописи «Юсуф и Зулейха», хранящийся в Государственной публичной библиотеке в Ленинграде под шифром ПНС-389.[22] Список, переписанный Джамаледдином Хусайном Ширази, содержит 7 миниатюр. Указания на дату переписки и создания миниатюр отсутствуют. Имя каллиграфа Джамаледдина Хусайна Ширази известно нам по рукописи «Субхат ал-абрар» Джами, переписанной его рукой и содержащей 10 миниатюр (Оксфорд, Бодлеянская библиотека).[23] К сожалению, миниатюры не опубликованы. Б. Робинсон относит их по стилю к ширазской живописи 70—80-х годов. Мы не имеем возможности сравнить исследуемые нами иллюстрации с миниатюрами Бодлеянской библиотеки. Но стиль наших иллюстраций (ПНС-389) очень четко выражен и имеет много аналогий. Ленинград обладает достаточным количеством миниатюр этого времени, представляющих типичные и великолепные образцы ширазской живописи 70—80-х годов, которые помогают нам характеризовать как миниатюры «Юсуфа и Зулейхи» (ПНС-389), так и всю живопись этого периода. Мы отобрали следующие списки:

«Мехр ва Муштари» (ГПБ, Дорн, 405, 4 миниатюры. Табл. 39).[24]

«Куллийат» Саади (ГПБ, Дорн, 362, каллиграф Мухаммад Кавам Ширази, 12 миниатюр. Табл. 37, 38).[25]

«Шах-наме» Фирдоуси (ГПБ, Дорн, 334, 1584—1585 гг., 26 миниатюр. Табл. 42, 43).[26]

«Шах-наме» Фирдоуси (ГПБ, ПНС-382, 30 миниатюр. Табл. 40, 41).[27]

«Куллийат» Хусрава Дихлави (ГПБ, ПНС-67, 24 миниатюры, каллиграф Шах Мухаммад ал-Катиб).[28]

И этих пяти списков только рукопись «Шах-наме» (Дорн, 334) имеет дату — 992/1584—1585 гг. Но все миниатюры исполнены в одном стиле, принадлежат к одному кругу и могут быть датированы концом 60-х — 80-ми годами.

Художники, иллюстрировавшие эти рукописи, предпочитают многофигурные композиции с участием толпы зрителей, или молящихся, или многочисленной свиты, или игроков в поло. Батальные сцены особенно изобилуют участниками. Даже в самые интимные сцены художники включают большое количество персонажей — наблюдателей. Это стремление изобразить как можно больше вызывает расширение поля миниатюры как в ширину, так и в высоту. Две идентичные рукописи «Шах-наме»,[29] сделанные, видимо, на заказ, а также список Хусрава Дихлави отличаются тем, что живописцы не оставляют полей в рукописи, все заполняя изображением.

Стремление столичных миниатюристов отобразить как можно больше сценок из окружающей жизни оказало влияние и на ширазских мастеров. Они расширяют круг тем, вносят в свои миниатюры бытовые подробности, заполняют ими почти каждую композицию.

Декоративность, являющаяся неотъемлемой чертой ширазской живописи вообще, в 60—80-е годы особенно расцветает. Архитектура, данная все так же в двух измерениях и служащая скорее фоном, на котором разворачивается действие, заполняется сплошь орнаментом разного цвета и рисунка, крупного и мелкого. Это необыкновенно красочное узорочье, перебиваемое разнообразнейшим орнаментом, между тем не распадается. Оно очень строго организовано как колористически, так и композиционно. Большое значение придается пря-

молинейным контурам, четко и резко отграничивающим плоскости. Они строят архитектуру, намечают линии пола, ковра, стен, разделенных панелями, окнами. Наиболее важную роль в организации пространства играет расположение фигур. В этом смысле ширазцы далеко шагнули вперед по сравнению с 40—50-ми годами. Теперь им надо расставлять огромное количество персонажей и с этой задачей они справляются. Рисунок становится отточенным, законченным. Колорит меняется. Преобладает розовато-лиловый общий тон с наиболее характерными акцентами оранжевого и желтого цветов. Красочный слой плотный, отделанный до блеска.

Ленинградское собрание ширазских миниатюр этого времени, на первый взгляд кажущихся исполненными одной рукой, дает достаточный материал для суждения об индивидуальной манере художников. Она проявляется в рисунке, колорите, при изображении фигур, лиц, наложении складок одежды, в очертаниях вершин холмов, в трактовке деревьев, кустов, цветов.

Так, три мастера иллюстрировали «Куллийат» Саади (Дорн, 362), два других работали над миниатюрами «Шах-наме» (ПНС-382), в совершенно отличной от перечисленных художников манере исполнены иллюстрации к «Мехр ва Муштари» (Дорн, 405).

А миниатюры рукописи «Юсуф и Зулейха» Джами (ПНС-389) и «Шах-наме» 1584—1585 гг. (Дорн, 334) исполнил один и тот же художник. В них общий колорит, рисунок, изображения лиц, пропорции фигур, тот же пейзаж с характерными лиловыми скалами, очерченными мягким контуром, темно-лилового или черного цвета, с подцветкой штрихом более темного оттенка, чем основной тон. Эта игра светлого и темного создает впечатление выпуклостей и впадин. Идентичны в обоих списках приемы изображения деревьев. Круглая крона зеленого цвета прорисовывается более темным контуром для обозначения листвы. По краю кроны проходит зелено-желтый ободок.

Применяемые на миниатюрах обеих рукописей орнаменты одинаковы. Возьмем к примеру двусторонние композиции «Пиршество» на л. 1б—2 в списке «Юсуф и Зулейха» (ПНС-389) и на л. 312б—313 в «Шах-наме» (Дорн, 334). Здесь схожи интерьер дворца и мощеный

двор, идентичны орнаменты плиток мощения и ковра по цвету и рисунку. Фигуры в обоих списках стройные, естественных пропорций, позы их свободные и правдоподобные. Характерно изображены круглые лица с дугообразными бровями, нередко сходящимися у переносицы, с большими миндалевидными глазами; у внешнего угла глаза обводящие их черные линии не сходятся.

Совершенно иначе изображены люди у других мастеров этого времени. Так, один из художников рукописи «Куллийат» Саади (Дорн, 362) дает лица с широко расставленными приподнятыми бровями, узкими глазками (л. 284, 356, 547б, 587), другой — более приземистые фигуры с вытянутыми лицами, маленькими глазками и короткими прямыми бровями. Иллюстратор «Мехр и Муштари» (Дорн, 405) изображает светлые лица с тонко прорисованными чертами и ярко выделяющимися черными глазами.

Отметим еще одну схожую деталь в рукописях «Юсуф и Зулейха» и «Шах-наме» — изящные силуэты лошадей. Они также доказывают принадлежность этих листов одному художнику. Достаточно сравнить изображение серо-голубого в яблоках коня на миниатюрах на л. 2 (ПНС-389) и 32 (Дорн, 334). Такой же окраски конь встречается и в других списках (ПНС-382, л. 47б), но он иных пропорций и рисунка.

Манера исполнения этого художника по сравнению с другими очень мягкая, плавная, живописная. Колорит — теплых тонов с преобладанием оранжевого цвета на общем лиловато-голубом фоне.

Отмеченные общие черты свидетельствуют о том, что миниатюры «Юсуфа и Зулейхи» Джами (ПНС-389) и «Шах-наме» Фирдоуси (Дорн, 334) были сделаны одним и тем же мастером.

Что же касается времени создания, то можно предположить, что иллюстрации к «Юсуфу и Зулейхе» были созданы несколько раньше миниатюр «Шах-наме», вероятнее всего, в конце 60—70-х годов. Об этом свидетельствуют размеры рукописи. Как мы отмечали выше, в 80-х годах появляется целый ряд списков большого размера, где миниатюры занимают почти весь лист, остается лишь узкая полоса полей. Исследуемые же

нами миниатюры небольшого размера, что характерно для 60—70-х годов.

Какие сюжеты взял художник для иллюстрирования поэмы Джами? Первые миниатюры (л. 1б—2) представляют двустороннюю композицию пиршества, не относящуюся к какому-либо определенному месту в тексте поэмы. Это традиционный сюжет, часто встречаемый именно в начале рукописи. Выше мы упоминали сходство этих листов с двусторонней миниатюрой на л. 312б—313 списка «Шах-наме» (Дорн, 334). Однако размеры поля миниатюры в «Шах-наме» гораздо больше, поэтому увеличивается число персонажей. В центральной части расположение фигур, несмотря на общее количество, совпадает точно. Это свидетельствует о том, что расстановка персонажей была сделана не случайно, а с учетом взаимного соотношения всех деталей.

Костюмы персонажей схожи, головные уборы оканчиваются сефевидскими столбиками. Между тем такие головные уборы в миниатюрах 70—80-х годов встречаются редко, они характерны для миниатюр 50-х годов. Это значит, что данная композиционная схема в Ширазе сложилась несколько раньше и стала канонической для последующих лет.

Интересные результаты дает сопоставление иллюстраций на данный сюжет «Прием у правителя», созданных мастерами различных школ и разного времени. Среди огромного количества миниатюр на столь излюбленный и освященный традицией сюжет выявляется ряд иллюстраций, разрабатывающих определенную композиционную схему. В описываемом диптихе ширазского художника можно видеть образец той же канонической схемы, встречающейся еще в миниатюрах 60-х годов XV в., которую затем гениально использовал Бехзад в иллюстрации к «Бустану» Саади 1488 г., и, наконец, в 30—40-х годах XVI в. — замечательный тебризский мастер Мирза Али. Ширазский художник, стремясь показать свое умение создавать своеобразные композиции, берется отвечать прославленным образцам. В данном случае он отвечает на двустороннюю композицию Мирзы Али «Пиршество». Он, как и Мирза Али, располагает на правой стороне царевича с

гостями, а на левой изображает внутренний двор — конюх ведет коня, играют музыканты, шествуют вельможи, и в саду работает садовник. Ширазский художник сохраняет основных действующих лиц, использует иконографию изображения царевича, полного вельможи, копающего садовника, конюха с конем, некоторых фигур слуг. Он изображает в соответствии с образцом в левой части диптиха мощенную плитами площадку. Но в правой половине миниатюры мастер меняет окружающую обстановку—фигуры царевича и его гостей помещены среди интерьера, почти целиком покрытого орнаментом. Все решено в типично ширазском стиле. Фигуры гостей сдвинуты к краям поля миниатюры и расположены по овалу вокруг шаха. Ширазские мастера, как показывают многие композиции, любят размещать фигуры по кругу, овалу или полуовалу. Это служит основой построения и создает мерное движение в композиции. Фигуры изображаются на фоне орнамента, сплошь покрывающего плиты мощеного двора, ковер, стены дворца. Красочная декоративность пронизывает все композиции.

Своеобразие «ответа» ширазского художника несомненно. Но оно свидетельствует скорее о самобытности всего стиля ширазской живописи 60—80-х годов XVI в. эпохи расцвета.

Вторая миниатюра — Мирадж (л. 9), относится к вступительной части поэмы Джами, которая содержит традиционную разработку древней мусульманской легенды о вознесении пророка Мухаммада на небо. Многие художники выбирали для иллюстрирования этот сюжет. Он встречается не только в списках «Юсуф и Зулейха», но и в «Хамсе» Низами, в «Хамсе» Хусрава Дихлави, в «Мирадж-наме», в «Шах-наме» и в других произведениях.[30] Сложилась определенная традиция изображения Мухаммада в центре, летящим на Бураке, фантастической кобылице с женской головой. Перед ним обычно летит архангел Джабраил, указывая дорогу. Вокруг на темно-синем небе яркие силуэты летящих с дарами ангелов. Наш художник, воспроизводя эту схему, великолепно расположил все фигуры, вернее было бы сказать, распластал силуэты, создав красочную уравновешенную композицию с мерным, плавным ритмом. Такое впечатление, будто ангелы, слегка пока-

чиваясь, плывут в бездонной синеве ночного неба, освещенные божественным сиянием Мухаммада.

С четвертой миниатюры (л. 33) собственно начинается иллюстрация истории Юсуфа и Зулейхи. Она относится к главе «Зулейха во второй раз видит Юсуфа во сне, и ее охватывает безумие». Художник изображает эпизод, в котором обезумевшую от любви Зулейху по решению лекарей заковывают в золотую, украшенную жемчугами и лалами цепь. Миниатюра делится на две части: справа в дворцовых покоях представлена героиня среди служанок, слева — бытовая сценка: по двору идет слуга, выше — садовник копает землю. Зулейху с распущенными волосами удерживает одна из служанок, другая закрепляет цепь на ее ноге. Их окружают девушки и старуха. Лица всех одинаково бесстрастны. Охватившие их чувства выражены лишь жестами: приставленный к губам палец, руки, обхватившие голову. Здесь также художник старается расположить фигуры по кругу, и это замкнутое движение создает устойчивый композиционный костяк.

Данная миниатюра имеет большое сходство с иллюстрацией на аналогичный сюжет из одноименной рукописи Джами, переписанной Шах Махмудом ал-Катибом (Британская библиотека в Лондоне, Or. 4122).[31] И. С. Щукин, опубликовавший эту миниатюру, относит ее к сюжету «Юсуф, обслуживающий спутниц Зулейхи». На всех иллюстрациях к этой поэме Юсуф всегда изображается с сияющим, пламенеющим нимбом вокруг головы, это его неизменный атрибут, как для Рустама, героя «Шах-наме»,— леопардовая шкура. В композиции из списка Британской библиотеки Юсуф не присутствует. Основное внимание на миниатюре сосредоточено на фигуре Зулейхи, которую заковывают в цепь. Вокруг данной группы изображены спутницы Зулейхи. Вся эта часть в основном повторяет исследуемую нами миниатюру. Отличия небольшие и вызваны главным образом более вытянутым, увеличенным форматом рукописи. Размеры ленинградской миниатюры 0,108×0,146, британской рукописи — 0,407×0,261. Художник включает несколько новых фигур — наблюдательниц главного действия, не меняя основную группу. Расширяет он и вторую часть композиции, где изобра-

жена бытовая сценка, вводя и здесь несколько второстепенных персонажей.

И. С. Щукин считает, что миниатюра была создана в 1560 г., возможно в Ширазе. Бесспорное сходство этой композиции с иллюстрацией исследуемой нами рукописи дает нам возможность внести некоторые изменения в атрибуцию И. С. Щукина. Миниатюры британского списка «Юсуфа и Зулейхи» были исполнены в Ширазе и ближе к 70—80-м годам XVI в., о чем свидетельствуют большие размеры рукописи, что характерно было именно для этого времени, а также детали костюмов, в частности женские головные уборы в виде маленьких косыночек, встречаемые на миниатюрах 70—80-х годов.

Пятая миниатюра изображает Зулейху, въезжающую в Египет (л.47). Этот сюжет иллюстрировался и художником рукописи «Юсуф и Зулейха» 1539—1540 гг. Сравнивая обе миниатюры, мы видим, что мастер, выполнивший миниатюру в 40-х годах, стремился передать все детали описываемой сцены точно так, как это изложено в поэме. Действие он разворачивает на берегу Нила. Художник 70-х годов представляет въезд Зулейхи на излюбленном фоне — мощенном плитами дворе, отходя в этом от поэмы. Но в остальном следует тексту и дает обстоятельное, развертутое изображение встречающих ее дарами горожан; зевак, пораженных красотой Зулейхи; женщин, осыпающих ее драгоценностями с балкона. Располагая фигуры по горизонтали, миниатюрист создает прямолинейное движение в композиции, движение двух больших групп людей — египтян с дарами и свиты Зулейхи — навстречу друг к другу. В пределах этих групп существуют свои четкие ритмы. Сверху, объединяя обе группы, проходит горизонталь здания, из лоджий которого женщины осыпали Зулейху драгоценностями. И здесь мы видим по сравнению с миниатюрой 40-х годов развернутую повествовательность, бытопись, которые начинают появляться уже в миниатюрах конца 50—60-х годов и становятся характерным явлением в ширазской живописи 70—80-х годов.

Шестая миниатюра — «Продажа Юсуфа в рабство» восходит по своей композиционной схеме к ширазским миниатюрам XV в. Композиция делится на две части:

справа холм с деревом у вершины, на фоне которого происходит действие, слева — двухэтажное здание. Изменились приемы изображения, манера исполнения, типы лиц, костюмы, а традиционная схема продолжает существовать. Юсуф с пламенеющим нимбом сидит в кресле. По сторонам и внизу стоят по кругу купцы с мешками в руках. Слева с балкона смотрят Зулейха со служанкой, внизу, у дверей, расположился привратник.

В седьмой миниатюре — Юсуф перед египетскими женщинами композиция делится на две самостоятельные части: справа изображаются покои Зулейхи, а слева — фасадная часть здания с балконом и выглядывающими оттуда девушками и дверью внизу, в которой стоит привратник. По краям комнаты справа и слева расположены Зулейха и Юсуф. Между ними по диагонали в ряд изображены женщины. Внизу сидит старушка, соединяющая эту группу женщин с двумя сидящими у правого края, которые в свою очередь связаны с фигурами Зулейхи и двух женщин, выглядывающих из окна в центре стены.

По сравнению с предыдущей миниатюрой на этот сюжет из рукописи 40-х годов здесь художника больше интересует расположение фигур, чем передача всеобщего внимания к Юсуфу. Женщины на описываемой иллюстрации смотрят куда-то в сторону, а не на стоящего около них Юсуфа. Лица всех одинаково бесстрастны и невозмутимы. Нет того контакта, который существовал между персонажами на предшествующих миниатюрах. Художника 70—80-х годов это уже мало интересует. Его гораздо больше беспокоит общее построение многофигурной композиции, свободное размещение в пространстве различных групп и отдельных персонажей, красота, точность и законченность силуэта, тонкость и четкость рисунка. Мастер любит размещать фигуры по кругу, овалу или полуовалу. Это служит основой композиционного построения его миниатюр и создает в них мерное устойчивое движение и законченность.

Изучение миниатюр 70—80-х годов XVI в. позволяет отметить характерные особенности живописи этого периода:

1.Расширяется круг тем, вносятся различные бытовые сценки.

2. Характерна повествовательность изложения.

3. Увеличивается количество действующих лиц.

4. Ширазские мастера блестяще овладевают искусством расстановки персонажей.

5. Рисунок становится свободным, подвижным, гибким и уверенным.

6. Красочный слой отделывается до блеска. Каждый цвет начинает звучать более звонко и ярко. Краски кладутся толстым слоем, затем очерчиваются темным контуром. Общий колорит — лилово-голубой с преобладанием огненно-оранжевых и красных пятен.

7. Традиционная декоративность ширазской живописи как в колорите, так и в композиции развивается с особым блеском.

Все говорит о расцвете ширазской живописи. Однако можно заметить и черты начинающегося затем спада, в частности в рукописях 80-х годов: в «Шах-наме» (Дорн, 334 и ПНС-382) в списке Хусрава Дихлави (ПНС-67) и в других подобных им списках. Невероятно большие размеры миниатюр остаются во многих случаях заполненными наполовину, особенно в миниатюрах, находящихся в конце рукописи. Почти исчезает небо. Вся верхняя часть композиции бывает занята, как правило, одиночными ветками дерева на фоне пустынно голого холма.

Эта особенность композиции стала характерной для живописи 90-х годов XVI в. Большие размеры листов увеличивают все детали, фигуры. Укрупнение фигур ведет к уменьшению количества персонажей и меньшей детализации. Пейзаж упрощается до предела — это простой холм-фон. Небо исчезает почти совсем. Рисунок становится грубее, появляется небрежность.

Характерным образцом миниатюры последнего десятилетия XVI в. являются иллюстрации рукописи «Хафт авранг» Джами (ГПБ, ПНС-86), переписанной Пир Мухаммад ал-Катибом в 1006/1597—1598 гг.[32] Миниатюр восемь. Они иллюстрируют следующие сюжеты.

Первая миниатюра — Танец дервишей (л.8) относится ко второй части поэмы «Сильсилат аз-захаб» к главе, в которой порицаются дервиши, устраивающие суфийские радения ради привлечения толпы и сбора денег. Подробно описывается здесь, как после суфийской проповеди начинаются радения: несколько хриплых го-

лосов приступают к пению, затем присутствующие встают в круг и в экстазе вовлекаются в своеобразную пляску под звуки бубна и флейты.

Следуя тексту, художник изображает этот танец дервишей. На фоне красновато-кирпичного холма, занимающего почти все поле миниатюры, тремя планами расположены крупные фигуры танцующих и играющих на бубне и флейте суфиев. Лаконизм, нарочитая однообразность характерны для данного художника.

Вторая миниатюра (л. 35) иллюстрирует рассказ о деревенском простаке и его осле. Простак решил продать своего дряхлого хромого осла и повел его на базар. Посредник, который сбывал ослов, стал расхваливать это немощное животное, чтобы привлечь покупателей. Все смеялись, поверил этой похвале лишь сам хозяин осла.

Художник предельно кратко, в лаконичной форме передает этот сюжет. На переднем плане он изображает посредника и простака, держащего за веревку осла. Выше, также на одной линии, параллельной горизонту, он располагает продавца, показывающего свой скот, и двух покупателей. Однообразие и фризообразность построения выступают здесь еще ярче.

Третья миниатюра (л. 69) иллюстрирует рассказ о старом крестьянине, который во время пахоты обнаружил большой глиняный кувшин, наполненный золотом и жемчугом. Художник изображает на первом плане параллельно горизонту кусок вспаханного поля и крестьянина, плуг которого с впряженными в него двумя волами, наткнулся на глиняный кувшин. Выше, также по прямой линии изображен арык и копающий около него мужчина, справа — остатки разрушенного здания, где наверху свили себе гнездо аисты. Верхнюю часть миниатюры занимают ветви раскидистого дерева. Прямолинейный ритм господствует во всей композиции.

Четвертая миниатюра (л. 125б) относится к рассказу о том, как Халия (Авраам), узнав, что подошедший к нему старец — огнепоклонник, не приглашает его к столу. После этого к Халии снисходит божественное откровение не отказывать старцам любой веры в еде и питье. На миниатюре изображен тот момент, когда Ха-

ние после слов бога приглашает огнепоклонника к столу.

Сюжет, выбранный художником, не встречается нам в иллюстрациях других списков этой поэмы. Трудно представить, чтобы он мог появиться раньше в сефевидском государстве, где была так сильна религиозная нетерпимость, где отсекали голову всякому, кто противился принятию шиизма, где были массовые кровавые гонения на людей иного вероисповедания.[33] Однако к концу XVI в., видимо, религиозная политика сефевидов приняла менее острый характер, что позволило художнику отобрать для иллюстрации столь смелый для того времени сюжет.

Пятая миниатюра (л. 175) относится к поэме «Юсуф и Зулейха» и иллюстрирует главу «Юсуф и Зулейха в седьмом зале дворца». Композиция изображает юношу, который, «увидев слезы страсти» Зулейхи, схватил ее за руку, уговаривая не спешить в любви. Справа в окне дано изображение женщины с ребенком, которое по поэме в следующей главе будет свидетельствовать о невиновности Юсуфа. Плоскостность ширазской живописи достигает здесь крайней точки.

Миниатюра «Юсуф перед египетским правителем» (л. 182) также относится к поэме «Юсуф и Зулейха» и изображает главного героя во дворце египетского правителя. Композиция воспроизводит интерьер приемного зала, где в центре на троне сидит наместник в окружении слуг, внизу изображены развлекающие его танцор и музыканты. Юсуф стоит слева. Более светлый колорит, маленькие фигурки, построение композиции по кругу свидетельствуют о том, что это работа другого художника, который исполнил и последующие две миниатюры.

«Маджнун перед Каабой» (л. 204) иллюстрирует поэму «Лайли и Маджнун». По поэме, Маджнун после встречи со своей возлюбленной Лайли отправляется пешком в Мекку. Художник изображает Маджнуна стоящим перед Каабой, священным храмом в Мекке, покрытым снаружи сверху донизу черным ковром и имеющим одну дверь. Вокруг храма по овалу расположены фигуры дервишей. Миниатюра очень плоскостна. Фигуры изображены друг над другом. Лишь верхушки двух минаретов у нижней рамы, контуры холма и си-

дящий суфий в верхней части композиции схематично намечают ближние и дальние планы.

Последняя миниатюра иллюстрирует поэму «Хираднамайи Искандари». Она относится к рассказу о том, как лекарь Букрат вылечил влюбленного царевича, узнав о его болезни при помощи служанок, в одну из которых был влюблен царевич. Художник изображает последнего в постели. Перед ним, держа его за руку, чтобы по биению пульса угадать, в кого же влюблен царевич, сидит Букрат. Вокруг служанки, которых по одной вводили в комнату.

И построение миниатюр, и передача интерьеров, и изображение фигур, их костюмы — все изображено в типично ширазской манере 60—80-х годов XVI в. Но исполнение более низкого качества, гораздо суше. Небрежным становится рисунок, исчезает тонкость и гибкость, изящество силуэтов, однообразней и проще строится композиция.

Резко отличается рука первого художника от второго. У первого мастера фигуры крупные, количество их в композиции небольшое. Последнее в соединении с увеличившейся плоскостностью всего декоративного строя делает его миниатюры похожими на начавшую развиваться в это время монументальную живопись. Это взаимообразный процесс — ведь росписи были перенесенными на стену в увеличенном виде миниатюрами.

Ширазский художник конца XVI — самого начала XVII в. находился под влиянием господствовавшего в эти годы казвинского, а затем исфаганского дворцового стиля. Это сказалось в применении отдельных элементов и, в частности, в деталях костюма — головные уборы указывают на изменившуюся моду, так же как широкие матерчатые пояса, перевязанные узлом.

Стиль первого художника очень напоминает миниатюры «Дивана» Абд ал-Васи ал-Джабали из Бодлеянской библиотеки, которые Б. В. Робинсон относит к 1600—1605 гг.[34] Вероятно, и описываемые нами миниатюры были исполнены именно в эти годы.

К этому же кругу миниатюр можно отнести иллюстрации «Искандар-нама» Низами, переписанного в 990/1582 г. (ГПБ, Дорн, 347). Здесь схожи и лаконичный пейзаж, и принцип построения малофигурных ком-

позиций, и сами фигуры крупных размеров, трактовка их лиц и детали одежды. Эти иллюстрации были созданы также в конце XVI — в первые годы XVII в.

Таким образом, ширазская живопись прошла в XVI в. длительный непрерывный путь развития, путь сложения своего самобытного стиля, шлифовки его, что обеспечило ее блестящий расцвет в 60—80-е годы. Она изменялась почти каждое десятилетие, внося новые черты в общий стиль.

Нам кажется целесообразным рассматривать развитие живописной школы Шираза в XVI в. по следующим трем периодам, отражающим качественные изменения в миниатюре. Каждый из этих этапов связан с предыдущим, вырастает из него и развивает дальше достижения предшествующего, обогащаясь в то же время и завоеваниями других живописных школ.

I период, охватывающий время от первых десятилетий XVI в. до конца 30 — начала 40-х годов, был периодом формирования сефевидской живописи Шираза. Мы намеренно растянули этот период до начала 40-х годов, так как только миниатюры середины 40-х годов показывают нам новый, уже сложившийся стиль.

II период — 40—50-е годы XVI в. — был периодом развития, совершенствования сформировавшегося сефевидского стиля.

III период — 60—80-е годы — время расцвета сефевидской школы Шираза, после которого в 90-е годы наступает некоторый спад.

Развитие ширазской живописи идет непрерывно по восходящей линии. Первый этап был наиболее длительным. Это объясняется общей политической обстановкой, не способствовавшей в первые десятилетия развитию искусства, а также тем, что Шираз был далек от столичной жизни. В последующие годы ширазская миниатюра развивается более быстрыми темпами, обогащаясь достижениями столичной школы. Но уже в этот период она была настолько своеобразна по стилю, что смогла устоять перед блистательным расцветом тебризской миниатюры, не растворилась в ней, а, принимая достижения последней, отбирая и приспосабливая их к своим внутренним задачам, сумела сохранить свою самобытность. Все это дало великолепные

результаты и породило оригинальную ширазскую живопись эпохи расцвета.

Неверно объяснять расцвет ширазской миниатюры только сближением ее с тебризской, а затем с казвинской. Как мы видели, ширазская живопись развивалась по своим внутренним законам. Она никогда не сближалась со столичной школой, она лишь приспосабливала отдельные ее элементы, достижения к своим художественным процессам, возникающим в недрах внутреннего развития. Основное принципиальное различие между этими живописными школами — иллюзорная глубинность тебризской и казвинской живописи и плоскостность ширазской — не нарушалось в течение всего столетия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ миниатюр конца XV—XVI вв. не только показал существование в XVI столетии различных живописных школ: тебризской — первой половины XVI в., мешхедской — середины столетия, казвинской — второй половины века, ширазской школы, непрерывно развивающейся в течение всего столетия, и многообразие живописи, но и дал возможность установить поступательное развитие в каждой из них и выявить картину постепенной эволюции миниатюры.

Тебризская живопись прошла большой путь формирования, развития и расцвета своего нового стиля. Он сложился в основном к концу 20 — началу 30-х годов. В процессе становления немаловажную роль сыграло творческое освоение достижений гератской школы миниатюры бехзадовского круга. Вместе с тем на всех этапах эволюции ярко проявляла себя местная традиция, явившаяся основой создания своеобразного стиля, характерного для тебризской живописи эпохи расцвета.

В тебризской школе XVI в. получил блестящее развитие напряженный, динамичный образ природы раннетебризской миниатюры, проникнутый романтизмом, поэзией, а также «живое» изображение человека и окружающей его обстановки, творчески воспринятое от гератской живописи конца XV в. Лучшие достижения здесь тесно переплелись, гармонично синтезировались и откристаллизовались в новый образный строй, в котором стала преобладать празднично-торжественная декоративность, эмоциональная насыщенность, динамика, звучность интенсивно-ярких красок. Дух изысканной роскоши, утонченной рафинированности стал характерен для этой живописи, отразившей идеологию придворного сефевидского круга.

После перевода в 1548 г. столицы Сефевидов из Тебриза в Казвин, частичного сокращения придворной китабханы художники разъезжаются по разным городам: в Казвин, Мешхед, Шираз, Исфаган, Мазандеран. Но великолепный тебризский стиль продолжает существовать и совершенствоваться. И в этой непрерывной цепи развития можно отметить наступление нового этапа. В произведениях, исполненных в 50—60-х годах в Казвине, появляется особая изощренность, отточенность всех средств изображения. Этот стиль, продолжающий стиль тебризской придворной мастерской, но уже в Казвине, условно можно назвать тебризско-казвинским стилем 50—60-х годов XVI в.

Помимо живописи, развивающейся целиком в тебризских традициях, в 50—60-х годах появляется и самобытное стилевое направление, выросшее в самостоятельную школу в китабхане Ибрагима Мирзы в Мешхеде. Мастерская просуществовала около 20 лет — 1556 по 1576 г. Несмотря на кратковременность деятельности, бурное развитие ее в сложном процессе синтеза различных живописных традиций рождает своеобразный стиль. Процесс сложения этого стиля раскрывают работы переходного периода, сохраняющие старую стилистическую основу — тебризской мастерской шаха Тахмаспа и гератской китабханы Бахрама Мирзы и вместе с тем ярко демонстрирующие уже новые черты — широкое, вольное движение линий, живописную манеру письма, богатство и разнообразие линейных и цветовых ритмов.

Система выработанных в мешхедской школе художественных форм оказала в последующие годы большое влияние на живопись Казвина, определив во многом ее развитие.

В 1576 г. новый шах Исмаил II собирает в придворной мастерской в Казвине лучших мастеров рукописной книги, работавших до этого в Мешхеде, Казвине и других городах. Формируется новый стиль на основе слияния тебризско-казвинской и мешхедской традиции. Этот сплав рождает яркую своеобразную казвинскую школу 80—90-х годов.

Казвинская живопись 70—80-х годов немногофигурная (влияние тебризско-казвинского стиля), отличается удивительной подвижностью рисунка, гибкостью и ди-

намичностью контура, в чем проявился след мешхедской миниатюры. В казвинской школе роль контура, игра линий возросли как никогда прежде.

В Казвине в 80—90-е годы помимо придворной китабханы функционирует городская мастерская, о чем свидетельствует ряд иллюстрированных рукописей не очень высокого качества исполнения, с ремесленно-бытовой направленностью тематики миниатюр, с грубоватым юмором трактовки. Эти иллюстрации отражают городской быт и выражают вкусы средних слоев городского населения. Весьма вероятно, что подобные миниатюры оказали свое воздействие на живопись, созданную в придворной китабхане, и вызвали появление образа простолюдина не как эпизодического персонажа, а в качестве главного героя. В последнем, несомненно, следует видеть знамение времени, когда происходила активизация средних слоев городского населения, когда влияние их идеологии стало проникать и в придворную поэзию и в искусство.

Казвинские миниатюры 70—90-х годов показывают начало нового процесса в живописи второй половины XVI в.— переход от миниатюры-иллюстрации к одностраничной миниатюре-картинке. В последних изображались чаще всего вычлененные из предшествующей миниатюры сценки или отдельные типажи — влюбленная пара, читающий юноша и др. Этот процесс проявился и в иллюстрациях, и в оформлении рукописи, например в украшении полей картушами с поясными и погрудными портретами, в которых также мы видим извлеченные из миниатюр-иллюстраций типажи.

Казвинская школа ясно показывает и связь с предшествующей миниатюрой и ростки тех явлений, которые получат широкое развитие в последующие годы, уже в XVII в., в Исфагане.

Длительный, непрерывный путь развития — путь сложения, формирования своего самобытного стиля, шлифовки его и блестящего расцвета — прошла в XVI в. ширазская школа миниатюры. Она видоизменялась почти каждое десятилетие, внося новые черты в общий стиль. Каждый из этапов ее развития был связан с предыдущим, вырастал из него и развивал дальше достижения предшествующего. Ширазская миниатюра была настолько крепка в своем стилевом своеобразии,

что на протяжении всех стадий развития сумела устоять перед блистательным расцветом тебризской, мешхедской и казвинской школ, не растворилась в них. Принимая достижения столичных школ, отбирая и приспосабливая их к своим внутренним художественным процессам, ширазская живопись отстояла свою самобытность и развивалась по своим законам, возникшим в недрах собственного внутреннего развития.

Благодаря этому на протяжении всего XVI столетия сохранялось основное принципиальное различие между этими живописными школами — иллюзорная глубинность тебризской, мешхедской и казвинской миниатюры и плоскостность ширазской. Образцы их миниатюр демонстрируют и нити исторической преемственности и ростки новых зарождающихся процессов.

Исследование иллюстраций к произведениям одного поэта, в данном случае — Джами, показало, что, несмотря на различие исполнения, повсеместно сохраняется сюжетное единство. Так, независимо от того, где были созданы миниатюры к одноименной поэме — в Ширазе или Мешхеде, в Тебризе или Казвине,— при иллюстрировании отбираются с небольшими отклонениями одни и те же эпизоды. В поэме «Юсуф и Зулейха» чаще всего иллюстрировались такие эпизоды, как приезд Зулейхи в Египет; продажа Юсуфа в рабство; Зулейха с Юсуфом в своем чудесном саду; сцена обольщения прекрасного юноши Зулейхой; появление Юсуфа перед египетскими женщинами. Такое же совпадение в выборе сюжетов для иллюстрирования встречается в поэме «Тухфат ал-ахрар». Художники иллюстрируют одни и те же эпизоды из притчи «О пользе и уместности произносимых слов», в рассказе «О влюбленном старце и молодой красавице». Помимо этих сюжетов наиболее часто иллюстрируется вставной рассказ о Юсуфе и волшебном зерцале.

Мы видим, что в XVI в. уже сложилась определенная традиция в выборе сюжета той или иной поэмы Джами. Если некоторые сюжеты иллюстраций к поэме «Юсуф и Зулейха» Джами встречались прежде при иллюстрировании этой темы в поэмах других поэтов, например известная миниатюра Бехзада «Зулейха пытается остановить убегающего от нее Юсуфа» из «Бустана» Саади 1488 г. (Каир, Национальная библиоте-

ка), то как и когда вырабатываются традиции выбора сюжета, например, из поэмы «Тухфат ал-ахрар», написанной Джами в 1481 г.? Дальнейшее изучение живописи XV—XVI вв., литературы, возможно, даст ответы на эти вопросы. Нам хотелось отметить факт совпадения в выборе сюжетов иллюстраций в одной и той же поэме, независимо от места изготовления рукописи.

История развития темы, «генетический» метод ее исследования, разработанный в трудах советских ученых, был применен Е. Э. Бертельсом при изучении персидско-таджикской литературы. Необходимость применения подобного метода при изучении миниатюр стала ясна нам в процессе написания данной работы. Этот метод дает возможность наглядно, глубже изучать взаимодействие различных живописных школ путем сопоставления памятников на один сюжет, на одну тему.

Стремление рассматривать развитие живописи в комплексе со всем культурно-историческим развитием данного периода, насколько это позволяло состояние изученности последнего, привело к следующим наблюдениям. В живописи конца XV—XVI вв. наблюдаются процессы, аналогичные происходящим в художественной литературе. Развивается система живописного «ответа» («назира»), во многом схожая с традицией литературного «назира»; усиливается внимание к человеку, окружающей его обстановке и как результат — развивается повествовательность, бытопись в миниатюре, что ведет к появлению новой тематики, новых героев — простолюдинов, которые становятся центром композиции миниатюры. Все перечисленное выражает этапы поступательного процесса культурно-исторического развития, связанного с активизацией в XVI в. средних слоев городского населения.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Рис. 1. Дервиш с мячом «Гуй ва чоуган» Арифи, **1524 г.**
(ГПБ, Дорн, 441, л.48б)

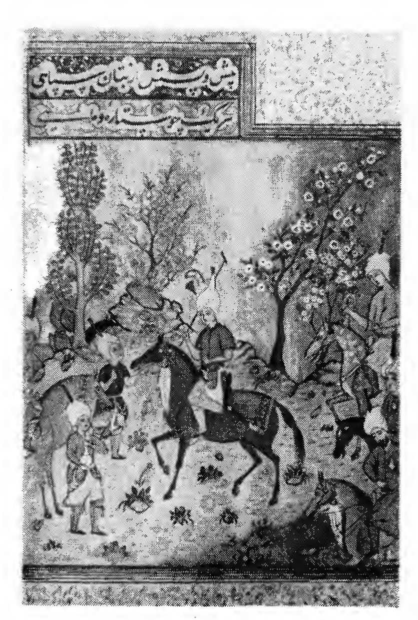


Рис. 2. Встреча. «Гуй ва чоуган» Арифи, 1524 г. (ГПБ, Дорн, 441, л. 53б)

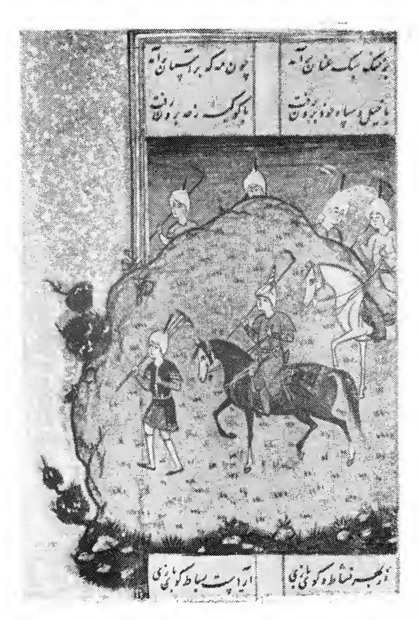


Рис. 3. Шествие игроков с клюшками. «Гуй ва чоуган» Арифи (ГПБ, Дорн, 443, л. 2)



Рис. 4. Игра в поло. «Гуй ва чоуган» Арифи (ГПБ, Дорн, 443, л. 5

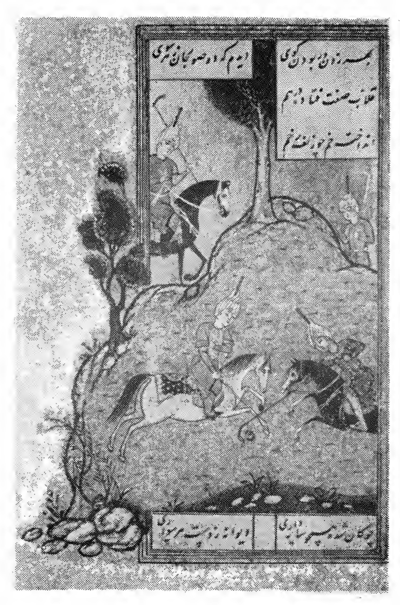


Рис. 5 Игра в поло. «Гуй ва чоуган» Арифи (ГПБ, Дорн, 443, л. 16)

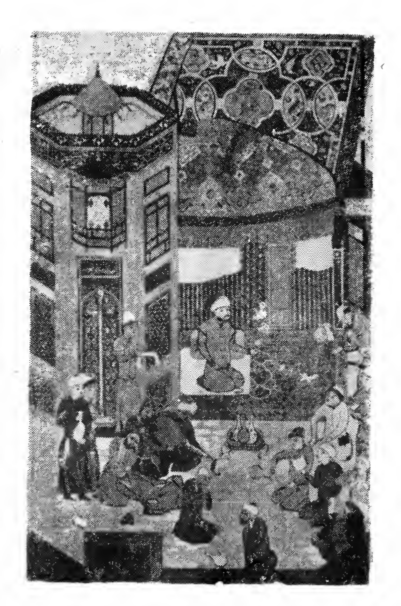
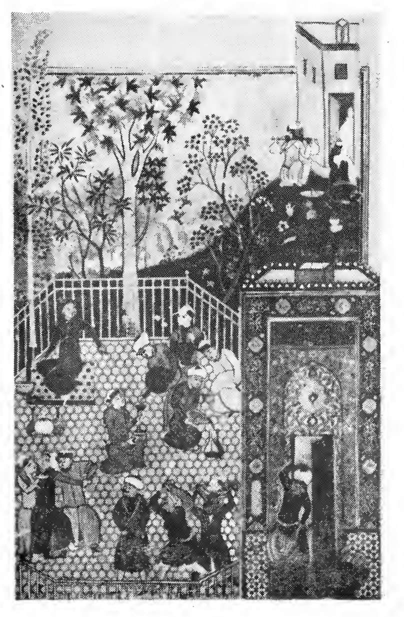


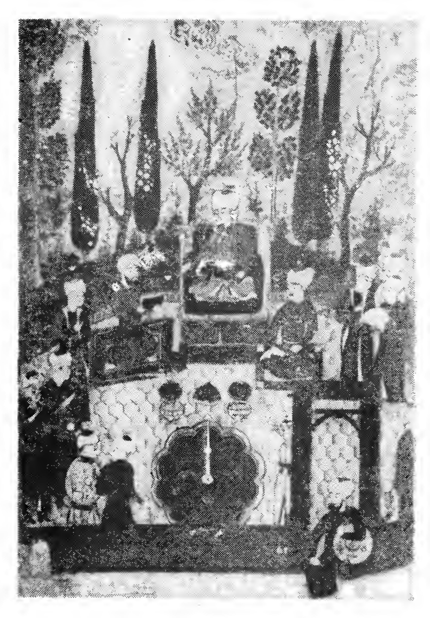
Рис. 6—7. Пиршество. Бехзад. «Бустан» Саади, 1488 г.



(Каир, Национальная библиотека)



Рис 8—9. Прием у правителя. «Калила ва Димна»



(Тегеран, Музей Гулистан)



Рис. 10—11. Приём у ширваншаха. «Антология», 1468 г.



(Лондон, Британская библиотека)



Рис. 12. Бой на верблюдах. Бехзад. «Хамсс» Низами, 1493 г.
(Лондон, Британская библиотека)



Рис. 13. Встреча Бехзад. «Антология», 1524 г. (Вашингтон, Галерея искусств Фрира, бывшая коллекция Кеворкяна)

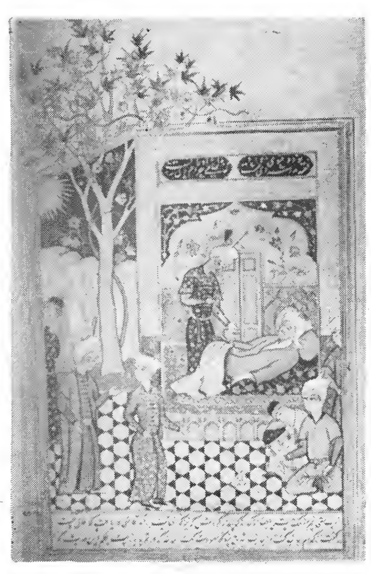


Рис. 14. Посещение больного. «Бустан» и «Гулистан» Саади, 1549 г. (ГПБ, Дорн, 365, л. 99)

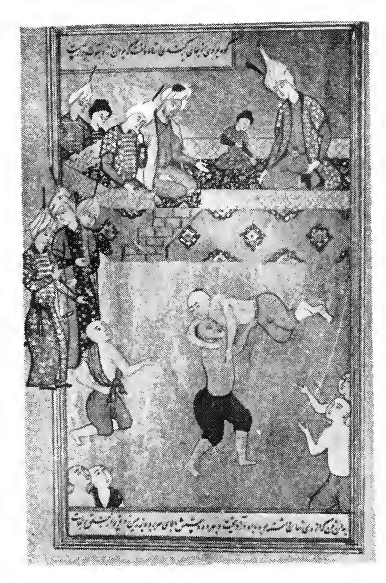


Рис. 15. Борьба пахлаванов. «Бустан» и «Гулистан» Саади, 1549 г (ГПБ, Дорн, 365, л. 34)

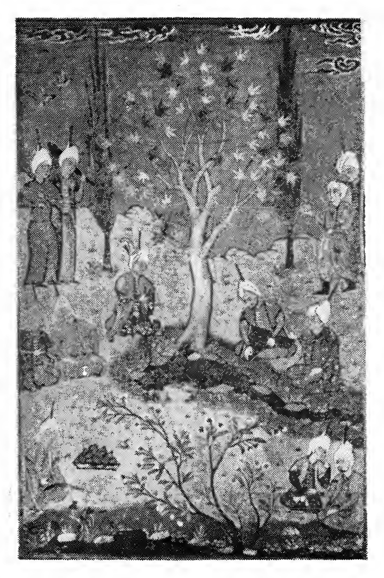
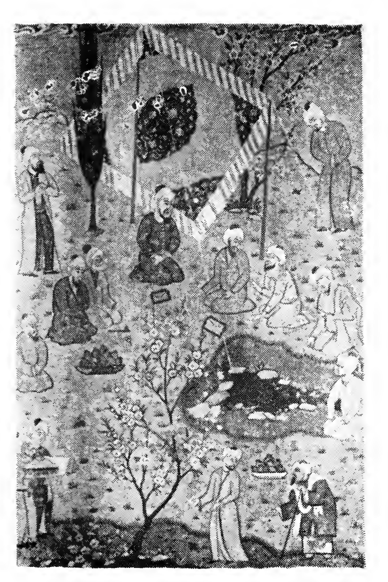


Рис. 16—17. Беседа на лоне природы. «Пандж Гандж» Хусрава Дихлави



Хусрава Дихлави (ГПБ, ПНС-267, л. 16—2)



Рис. 18. Вознесение Мухаммада. «Пандж Гандж» Хусрава Дихлави (ГПБ, ПНС-267, л. 5б)

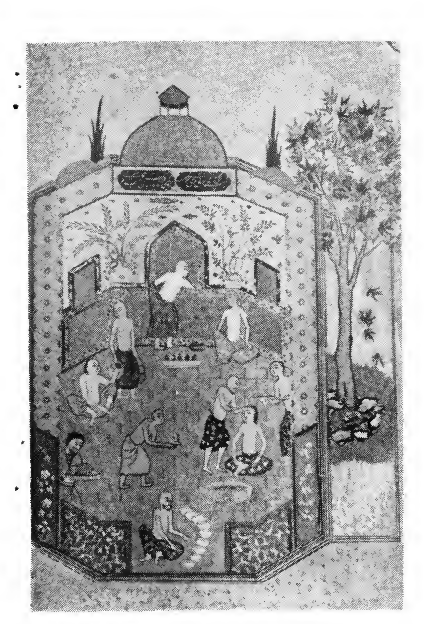


Рис. 19. В бане. «Пандж Гандж» Хусрава Дихлави
(ГПБ, ПНС-267, л. 27б)

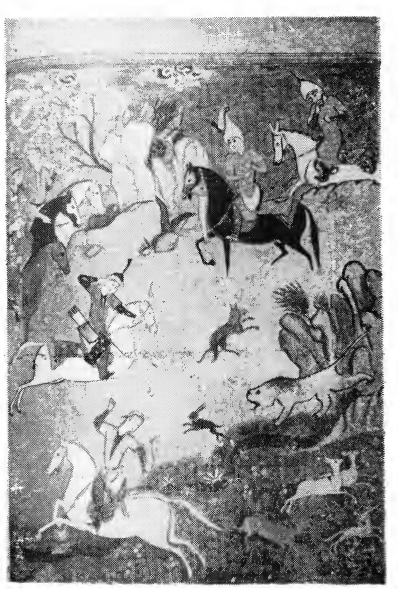


Рис. 20. Охота. «Пандж Гандж» Хусрава Дихлави (ГПБ, ПНС-267, л. 60)

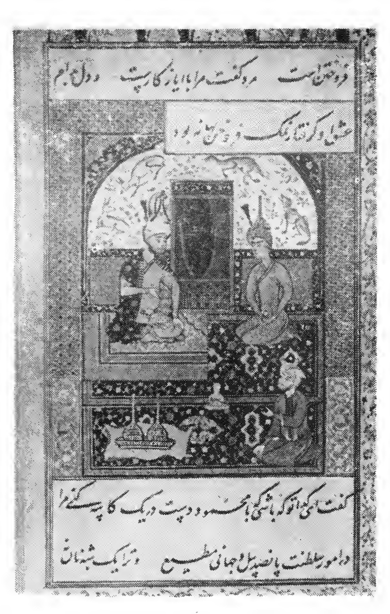


Рис. 21. Беседа. «Нузхат ал-ошшакин» Али ибн-Махмуда ал-Хаджи, 1562 — 1563 гг. (ГПБ, Дорн, 478, л. 3)

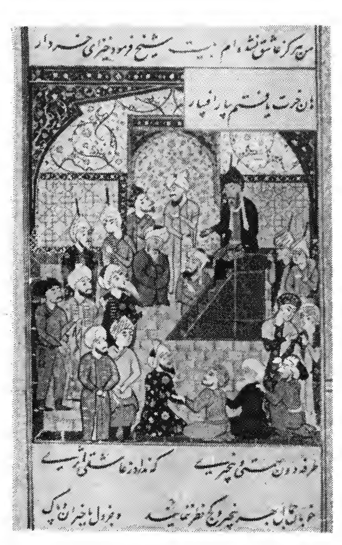


Рис. 22. Сцена в мечети. «Нузхат ал-ошикин» Али ибн-Махмуда ал-Хаджи, 1562—1563 гг. (ГПБ, Дорн, 478, л. 6)



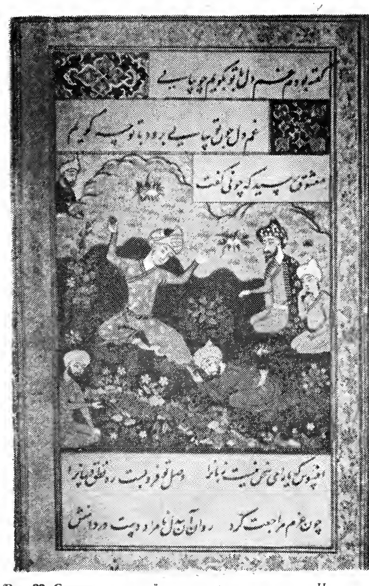


Рис. 23. Старец, припавший к ногам юного вельможи. «Нузхат ал-**ошикил» Али** ибн-Махмуда ал-Хаджи, 1562—1563 гг. (ГПБ, Дорн, 478, л. 7б).



Рис. 24. Маджнун перед своим отцом «Хафт авранг» Джами, 1556—1565 гг. (Вашингтон, Галерея искусств Фрира)



Рис. 25. Игра в поло. «Сифат ал ошикин» Хилали, 1582 г. (Бруклин, частная коллекция)



Рис. 26. Игра в поло. «Гуй ва чоуган» Арифи, 1524 г.
(ГПБ, Дорн, 441, л. 26б)



Рис. 27. Сцена сельской жизни. Мухаммади, 1478 г.
(Париж, Лувр)

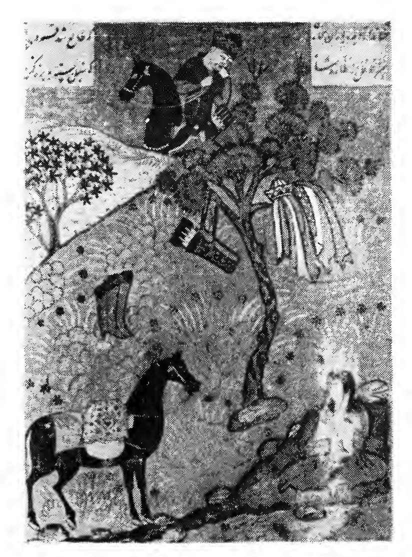


Рис. 28 Фархад и купающаяся Ширин. «Хамсе» Низами, 1491 г.
(ГПБ, ПНС-83, л. 48)



Рис. 29. Фархад и купающаяся Ширин. «Хамсе» Низами, 1507—1508 гг. (ГПБ, Дорн, 340, л. 55)



Рис. 30. Маджнун среди зверей «Хамсе» Низами. 1491 г. (ГПБ, ПНС-83, л. 145б)



Рис. 31. Маджнун среди зверей «Хамсе» Низами, 1507—1508 гг.
(ГПБ, Дорн, 340, л. 98)



Рис. 32. Фитне, несущая бычка. «Хамсе» Низами, 1491 г. (ГПБ, ПНС-83, л. 191)

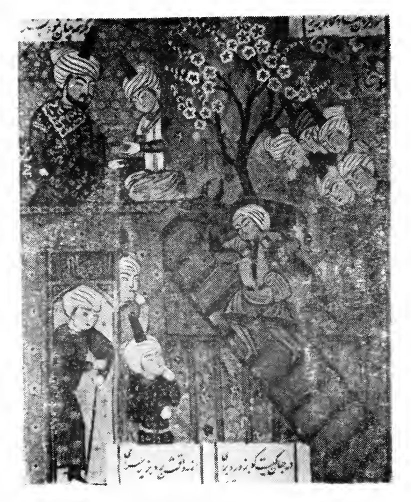


Рис. 33 **Фитне,** несущая бычка. «Хамсе» Низами, 1507—1508 гг. (ГПБ, Дорн, 340, л. 143)

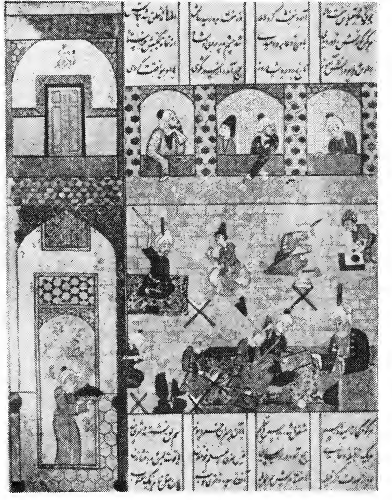


Рис. 34. Школа. «Хамсе» Низами, 1545 г. (ГПБ, ПНС-105, л. 137).

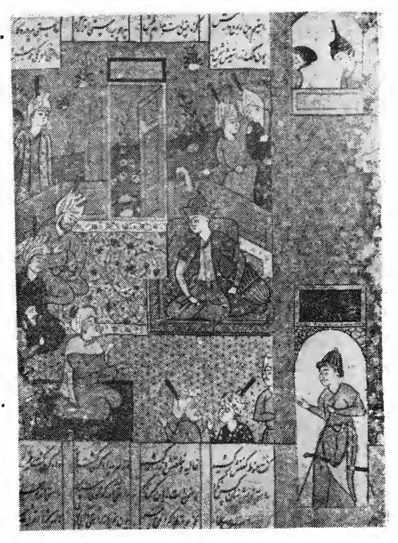


Рис. 35. Аудиенция. «Хамсе» Низами, 1545 г. (ГПБ, ПНС-105, л. 27б)

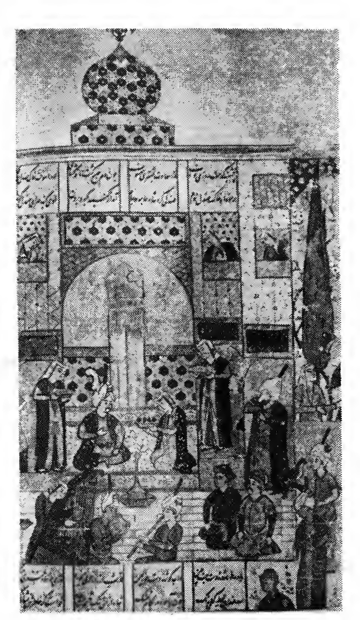


Рис. 36. Бахрам Гур во дворце красавицы. «Хамсе» Низами, 1545 г. (ГПБ, ПНС-105, л. 236)

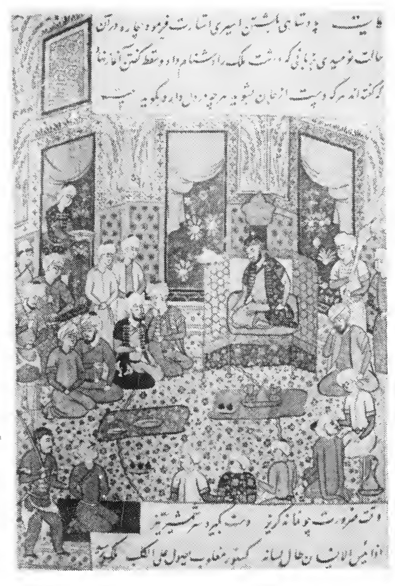


Рис. 37. Пиршество. «Куллийат» Саади (ГПБ, Дорн, 362, л. 49)



Рис. 38. Игра в поло «Куллийат» Саади (ГПБ, Дорн, 362, л. 356).



Рис. 39. **Пленные в окружении толпы.** «Мехр ва Муштари» Ассара (ГПБ, Дорн, 405, л. 52)

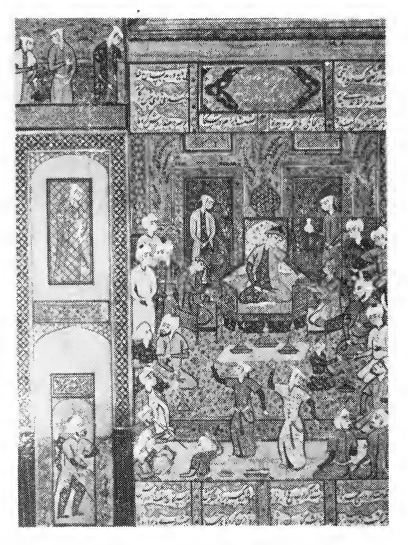


Рис. 40. Прием у Фаридуна. «Шах-наме» Фирдоуси (ГПБ, ПНС-382, л. 33)

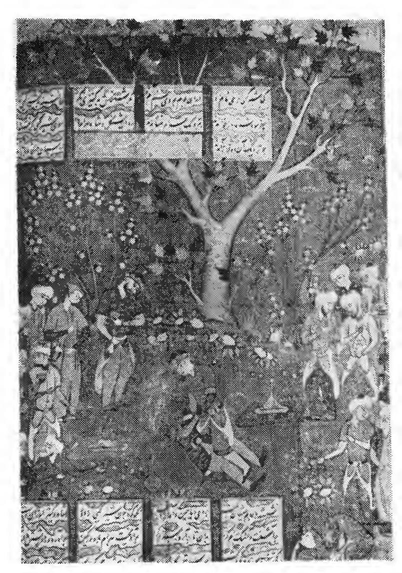


Рис. 41. Бахрам Гур, убивающий дракона в облике человека. «Шах-наме» Фирдоуси (ГПБ, ПНС-382, л. 490)

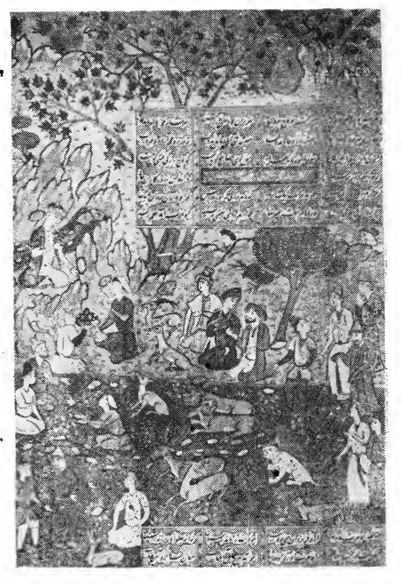


Рис. 42. Каямурс со свитой среди зверей. «Шах-наме» Фирдоуси, 1584—1585 гг. (ГПБ, Дорн, 334, л. 19)

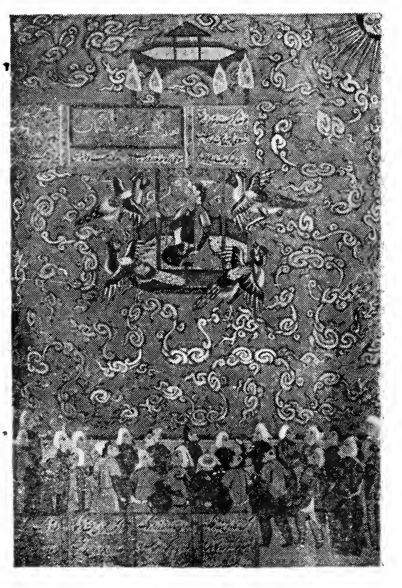


Рис 43. Полет Кай Кавуса в небо. «Шах-наме» Фирдоуси, 1584—1585 гг. (ГПБ, Дорн, 334, л. 108)

ПРИМЕЧАНИЯ

От автора.

[1] Ашрафи М. М. Очерки миниатюрной живописи сефевидского Ирана XVI в. (по рукописям произведений Джами из советских собраний). Автореф. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. М., 1972.

Введение

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, изд. 2-е, стр. 44—45.

[2] Creswell K. A. C. A Bibliography of Painting in Islam. Cairo, 1953; Creswell K. A. C. A Bibliography of the Architecture, Arts and Crafts of Islam. Cairo, 1961.

[3] Guest G. D. Shiraz Painting in the Sixteenth Century Washington, 1949. (В дальнейшем — Gest).

[4] Robinson B. W. The Kevorkian Collection: Islamic and Indian MS., Miniature Paintings and Drawings. New York, 1953; Robinson B. W. Catalogue of a Loan Exhibition of Persian Miniature Paintings from British Collections. London, 1951.

[5] Robinson B. W. A descriptive catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library. Oxford, 1958. (В дальнейшем — Robinson, BL).

[6] Stchoukine I. Les peintures des manuscrits Safavis de 1502a, 1587. Paris, 1959. (В дальнейшем — Stchoukine, MS).

[7] Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана. М, 1974, стр. 160.

[8] Gray B. Persian Painting. Treasures Asia. Geneve, 1961. (В дальнейшем — Gray, P. P.); Robinson B. W. Persian Drawings from the 14-th through the 19-th century. New York, 1965 (В дальнейшем — Robinson, PD); Grube E. The Classical style in Islamic Paintings. 1968. (В дальнейшем — Grube). Sotheby and Co. Catalogue of Highly important oriental Manuscripts and Miniatures. The Property of the Kevorkian Fonndation Day of Sale: Monday, 1-st December 1969; Illuminierte Islamische Handschriften. Weisbaden, 1971; Robinson B. W. Catalogue des peintures et des calligraphies islamiques légées par Jean Pozzi au Musée d'art et d'histoire.—«Genava», t. 21, Nouvelle série. Geneve, 1973, pp. 109—281, Persian and Mughal Art. Rothschild and Binney Collections. London, 1976. (В дальнейшем — Persian and Mughal Art).

[9] Welch S. C. A King's Book of King. New York, 1972. (В дальнейшем — S. Welch); Welch A. Painting and Patronage under Shah 'Abbas I. Iranian Studies. Journal of The Society for Iranian Studies. Vol. 7. Summer—Autumn 1974. Numbers 3—4, pp. 458—508. (В дальнейшем — A. Welch).

[10] Библиография работ советских ученых до 1966 г. по ближневосточной миниатюре с аннотациями и критическими замечаниями была составлена А. А. Ивановым.—«Народы Азии и Африки». М., 1967, № 1, стр. 199—207. (В дальнейшем — Библиография...).

[11] Пугаченкова Г. А. К истории костюма Средней Азии и Ирана XV — первой половины XV вв. по данным миниатюр. — «Тр. САГУ», Нов. сер., вып. XXXI. Ист. науки, кн. 12. Ташкент, 1956, стр. 85 — 119; Она же. Миниатюры Хамсе Низами 1562—63 гг. Самаркандского музея.—«Тр. АН Тадж.ССР», т. XII. Душанбе, 1956, стр. 17—31.

[12] Всеобщая история искусства, т. II, кн. 2. М., 1961, стр. 96, 118—124.

[13] Каптерева Т. П. Художественные особенности средневековой миниатюры Ирана, Азербайджана и Средней Азии.—«Вестник истории мировой культуры», 1959, № 2, стр. 75—86.

[14] Садиг-бек Афшар. Ганун ос-совар. Введение, пер., коммент. и прим. А. Ю. Казиева. Баку, 1963. (В дальнейшем — Садиг-бек Афшар).

[15] Библиография..., стр. 207.

[16] Ашрафи М. М. Неизвестные миниатюры Мирзы Али из коллекции Ленинграда. Доклад на юбилейной сессии, посвященной 550-летию Джами. М., дек. 1964.— В кн.: Абдурахман Джами. Душанбе, 1973; Она же. Неизвестные миниатюры «Юсуф и Зулейха» Джами из собрания ИВАН УзССР.— В кн.: Абдурахман Джами. Душанбе, 1965, стр. 199—211. (В дальнейшем — Неизвестные миниатюры «Юсуф и Зулейха»); Миниатюры XVI в. в списках произведений Джами из собраний СССР (Автор текста и составитель альбома М. М. Ашрафи). М., 1966. (В дальнейшем — Джами в миниатюрах); Она же. К вопросу о роли Бехзада в процессе становления тебризской школы миниатюры I половины XVI века». Тезисы докладов конференции молодых ученых и аспирантов, май 1971. М., 1971, стр. 36—38.

[17] Акимушкин О. Ф. Легенда о художнике Бехзаде и каллиграфе Махмуде Нишапури.—«Народы Азии и Африки». М., 1963, № 6, стр. 140—144.

[18] Персидские миниатюры XIV—XVII вв. (Вступительная статья О. Ф. Акимушкина и А. А. Иванова). М., 1968.

[19] Тезисы докладов Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана. М., 1969, стр. 35—37.

[20] Веймарн Б. В. Искусство Ближнего и Среднего Востока. Автореф. докт. дис. М., 1968; Он же. Искусство арабских стран и Ирана. М., 1974.

[21] Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV—XVII вв. из собраний СССР. Душанбе, 1974. (В дальнейшем — Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия...).

[22] «Бабур-наме». Перевод М. Салье. Ташкент, 1948, стр. 224.

[23] Бертельс Е. Э. Навои и Джами. Избранные труды. М,

1965, стр. 239; М. Раджабов. Абдурахман Джами и таджикская философия XV в. Душанбе, 1968, стр. 97.

[24] Бертельс Е. Э. Навои и Джами, стр. 275.

[25] Брагинский И. С. Заметки к изучению творчества Джами.— В кн.: Абдурахман Джами. Душанбе, 1965, стр. 53.

[26] Сложное явление суфизма до сих пор остается мало изученным. Как пишет И. П. Петрушевский в книге «Ислам в Иране» (ЛГУ, 1966, стр. 311—312), «обобщающего научного труда по его (суфизма. — *М. А.*) истории до сих пор нет. Причины этого заключаются в исключительной сложности проблемы: до сих пор не изучен полностью огромный фонд источников по мистицизму... а между тем изучение суфизма немыслимо без изучения идеологических и культурных связей ислама с другими религиозными и философскими системами; до сих пор не изучены и не классифицированы многочисленные разветвления суфизма».

[27] Брагинский И. С. Заметки к изучению творчества Джами, стр. 55.

[28] Там же, стр. 60.

[29] Бертельс Е. Э. Навои и Джами, стр. 225.

[30] Там же, стр. 258.

[31] Там же, стр. 277.

[32] Миклухо-Маклай Н. Д. К истории политических взаимоотношений Ирана со Средней Азией XVI в. — Кр. сообщ. ИВАН СССР, IV, 1952, стр. 11. (В дальнейшем — Миклухо-Маклай Н. Д. К истории политических взаимоотношений...).

[33] История Ирана с древнейших времен до конца 18 века. ЛГУ, 1958, стр. 253. (В дальнейшем — История Ирана...).

[34] Подробнее см.: Болдырев А. Н. Зайнаддин Васифи. Сталинабад, 1957, стр. 59—60.

[35] История Ирана..., стр. 258.

[36] Миклухо-Маклай Н. Д. К истории политических взаимоотношений..., стр. 14.

[37] Болдырев А. Н. Зайнаддин Васифи, стр. 95.

[38] Миклухо-Маклай Н. Д. Шиизм и его социальное лицо в Иране на рубеже XV—XVI вв. — В кн.: Памяти академика И. Ю. Крачковского. Л., 1958, стр. 229. (В дальнейшем — Миклухо-Маклай Н. Д. Шиизм...); Эфендиев О. Образование азербайджанского государства Сефевидов в начале XVI в. Баку, 1961, стр. 103. (В дальнейшем — Эфендиев О. Образование азербайджанского государства...).

[39] История Ирана..., стр. 255.

[40] Петрушевский И. П. Ислам в Иране, стр. 373.

[41] См.: Болдырев А. Н. Зайнаддин Васифи, стр. 82—91.

[42] Миклухо-Маклай Н. Д. Шиизм..., стр. 227—229.

Миниатюра списка «Лавамх» Джами и развитие тебризской живописи первой половины XVI в.

[1] Кази Ахмад. Трактат о каллиграфах и художниках. Введение, перевод и комментарии Б. Н. Заходера. М.—Л., 1947. (В дальнейшем — Кази Ахмад).

[2] Эфендиев О. Образование азербайджанского государства..., стр. 160.

[3] Акимушкин О. Ф. Легенда о художнике Бехзаде и каллиграфе Махмуде Нишапури.—«Народы Азии и Африки». М., 1963, № 6, стр. 140—144.

[4] Мастера искусства об искусстве, т. 1. М., 1965, стр. 176.

[5] Эфендиев О. Образование азербайджанского государства..., стр. 160—164.

[6] Там же, стр. 97.

[7] S. Welch, pp. 50—51.

[8] Кази Ахмад, стр. 183.

[9] Садиг-бек Афшар, стр. 68.

[10] Кази Ахмад, стр. 182.

[11] Stchonkine I. Les peintures Turcomanes et Safavies d'une Khamseh de Nizami achevée à Tabrizen 886/1481.—«Arts Asiatiques», 1966, t. 14, pp. 1—9, pls. I—VII.

[12] Гюзальян Л. Т. и Дьяконов М. М. Иранские миниатюры в рукописях «Шах-наме» ленинградских собраний. М.—Л, 1935, табл. 18—22. (В дальнейшем — Гюзальян и Дьяконов); Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия..., табл. 29—31.

[13] И. С. Щукин справедливо считает, что иллюстрации к «Шах-наме» были выполнены в конце XVI—начале XVII в.

[14] Dimand M. S. The Khamsa of Nizami. The Metropolitan Museum of Art. Printed in Switzerland, Engagement Calendar for 1969.

[15] Персидские миниатюры XIV — XVII вв. ..., табл. 30 — 33; Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия..., табл. 32—37.

[16] A Survey of Persian Art. New York, Tokyo, Tehran, 1967, vol. IX, pl. 885. (В дальнейшем — SPA); Robinson, PD, pl. 26.

[17] Персидские миниатюры XIV—XVII вв. ..., табл. 37; Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия..., табл. 40.

[18] Персидские миниатюры XIV—XVII вв. ..., табл. 24, 20; Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия..., табл. 22.

[19] Бертельс Е. Э. Суфизм и суфийская литература. Избр. труды. М., 1965, стр. 401.

[20] Биография Султана Мухаммада и сведения о нем приведены в кн. И. С. Щукина — Stchoukine, MS, pp. 49—51.

[21] Binyon L., Wilkinson Y. V. S., Gray B. Persian Miniature Painting. London, 1933, pl. LXXV, LXXXIVA. (В дальнейшем — BWG); Сюжетная сторона этих миниатюр подробно изложена у Т. П. Каптеревой (Всеобщая история искусств..., стр. 122—123) и К. Керимова (Султан Мухаммед и его школа..., стр. 21—24).

[22] BWG, pl. LXVIII.

[23] Binyon L. The Poems of Nizami. London, 1928.

[24] Биографии художников см.— Stchoukine, MS, pp. 26—51.

[25] Джами в миниатюрах, табл. на стр. 4—5.

[26] Впервые об этом мы сообщили в докладе на тему «Неизвестные миниатюры Мирзы Али», зачитанном в декабре 1964 г. на научной сессии ИВАН СССР, посвященной 550-летию Джами.

[27] Кази Ахмад, стр. 186.

[28] SPA, vol. V, p. 1879; vol. XI, pl. 903.

[29] SPA, vol XI, pl. 906, 907.

[30] A Catalogue of Persian Manuscripts and Miniatures. The

Chester Beatty Library. Dublin, vol. 111, p. 27, p. 251, p. 15, p. 236. (В дальнейшем — Chester Beatty).

[31] Stchoukine, MS, p. 69. И. С. Щукин считает ошибочным отождествлять сюжет одной из миниатюр Мирзы Али с эпизодом «Шапур показывает портрет Хосрова Ширин». Он полагает, что здесь изображена сцена из другой поэмы Низами — «Нушабе узнает Искандара» (р. 72).

[32] А. Ю. Казиев в статье «Атрибуция миниатюр рукописи «Лаваих» А. Джами 978 г. х./1570—71 гг.» (В кн.: Исследования и материалы по архитектуре и искусству Азербайджана. Баку, 1966, стр. 91—102) ошибочно приписывает кисти Мирза Али все миниатюры списка «Лаваих» и считает их современными дате переписки рукописи. Об этом, а также о правильности наших выводов см. статью О. Ф. Акимушкина «Кази Ахмад о списке соч. Абд ар-Рахмана Джами «Лаваих». В кн.: Ближний и Средний Восток. М., 1968, стр. 22—27.

[33] Бертельс Е. Э. Навои и Джами, стр. 435.

[34] Там же, стр. 363, 435.

[35] Болдырев А. Н. Зайнаддин Васифи, стр. 156.

[36] См.: Robinson B. W. Tehran manuscript of Kalila wa Dimna.—«Oriental Art», 1958, vol. IV, no 3, pl. 1, 13; Gray B. Persian miniatures. UNESCO, 1962, pl. 10—11.

[37] SPA, vol. IX, pl. 885C; pl. 885A.

Тебризско-казвинская миниатюра середины XVI в.

[1] См.: Martin F. R. The Miniature Painting and Painters of Persia. India and Turkey, vol. 11, pl. 116—117. (В дальнейшем — Martin); Всеобщая история искусств..., т. 2, кн. 2. М., 1961, стр. 120; Джами в миниатюрах, стр. 6—7; Керимов К. Султан Мухаммед и его школа, стр. 42—43. О жизни каллиграфа см. у Кази Ахмада, стр. 140—141.

[2] И. С. Щукин считает, что миниатюра выполнена примерно в 1555 г. и относит ее к казвинской школе (Stchoukine, MS, p. 87, № 56). О. Ф. Акимушкин и А. А. Иванов полагают, что «миниатюра могла быть выполнена в Табризе, еще до перевода столицы в Казвин». (Персидские миниатюры XIV—XVII вв. ..., стр. 20).

[3] Gray, P. P., pp. 136, 138.

[4] Кази Ахмад, стр. 147—149.

[5] См.: Акимушкин О. Ф. Искандар Мунши о каллиграфах времени шаха Тахмаспа 1. Кр. сообщ. ИВАН СССР, № 39, Иранский сб., 1963, стр. 20—33.

[6] Кази Ахмад, стр. 184.

[7] Stchoukine, MS, p. 37.

[8] Там же, p. 42—43.

[9] Об уникальном труде Кутб ад-дина 1556—1557 г. был сделан совместный доклад К. С. Айни и М. М. Ашрафи на XVIII Международном конгрессе исторических наук в августе 1970 г. в Москве. См. иранский журнал «Вахид» № 2, февраль, 1971, стр. 251—253.

[10] Джами в миниатюрах, табл. на стр. 9, 11, 13; Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия..., табл. 45.

[11] Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия..., табл. 45.
[12] В каталоге Дорна (Dorn B. Catalogue des manuscrits et xylographes orientaux de la Bibliotheque Imp. Publ. de St. Petersbourg, 1852) отсутствует указание на наличие миниатюр в данном списке. Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия.., табл. 43—44.
[13] Персидские миниатюры XIV—XVII вв. ..., табл. 47—48.
[14] Персидские миниатюры XIV—XVII вв. ..., табл. 44; Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия..., табл. 41—42.
[15] Binyon L. The Poems of Nizami. London, 1928, pl. X.

Миниатюры «Лаванх» Джами
(К проблеме мастерской в Мазандеране)

[1] Джами в миниатюрах, табл. на стр. 15, 17, 19, 30—34; Персидские миниатюры VIV—XVII вв..., табл. 38, 40.
[2] Персидские миниатюры XIV—XVII вв..., стр. 23; Акимушкин О. Ф. Кази Ахмад о списке..., стр. 22—27.
[3] Персидские миниатюры XIV—XVII вв. ..., стр. 24.
[4] Кази Ахмад, стр. 144—145.
[5] Акимушкин О. Ф. Кази Ахмад о списке..., стр. 24.
[6] Stchoukine, MS, p. 192.

К вопросу о развитии миниатюры мешхедской школы середины XVI в.

[1] См.: Кази Ахмад, стр. 131—136; Акимушкин О. Ф. Лицевая рукопись из собрания Института народов Азии АН СССР.— В кн.: Ближний и Средний Восток. Сб. ст. М., 1962, стр. 76—82.
[2] Атрибуция, данная нами впервые в книге Джами в миниатюрах, стр. 21, 23, принята Б. В. Веймарном (Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана, стр. 134).
[3] См.: Stchoukine, MS, pl. XLIII.
[4] Кази Ахмад, стр. 147.
[5] Там же, стр. 163, 152, 158, 187, 189, 191.
[6] Там же, стр. 16.
[7] Там же, стр. 184—185, 163.
[8] Там же, стр. 160.
[9] Oriental Islamic Art. Collection of the C. Gulbenkian Foundation. Lisboa/Maio, 1963, N 126. (В дальнейшем—Collection Gulbenkian).
[10] Stchoukine, MS, pp. 127—128, 198.
[11] Персидские миниатюры XIV—XVII вв. ..., табл. 45, стр. 22—23, 37.
[12] Там же. О. Ф. Акимушкин и А. А. Иванов совершенно справедливо относят эти миниатюры к школе Мешхеда, а не Казвина, как это считает И. С. Щукин.
[13] Grube, p. 199.
[14] Kubickova. Persische Miniaturen. Praga, 1960, tabl. 27, 28.
[15] Gray, P. P., p. 144.
[16] Джами в миниатюрах, табл. на стр. 24, 25, 27, 29.
[17] И. С. Щукин справедливо считает возможным отнести эту миниатюру кисти Мухаммади (Stchoukine, MS, p. 127).

[1] Джами в миниатюрах, табл. на стр. 31, 33, 35, 37; Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия..., табл. 48—50.

[2] Martin, tabl. 109; Marteau G. et Vever H. Miniatures persanes exposées au Musée des Arts decoratifs. Paris, 1913, pl. 88, fig. 108 (В дальнейшем — Marteau et Vever); Schulz P. W. Die persisch—islamische Miniaturmalerei. Leipzig, 1914, vol. II, pl. 158. (В дальнейшем — Schulz); Coomaraswamy A. K. Les miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston. Paris—Brussels, 1929, N 44, pl. XXIV. (В дальнейшем — Coomaraswamy).

[3] Stchoukine, MS, p. 96.

[4] Следует отметить, что большая разница существует также в самой подписи на данных миниатюрах, что служит еще одним доказательством в пользу высказывания И. С. Щукина.

[5] Marteau et Vever, vol. II, no. 215; Künel E. Miniaturmalerei im islamischen Orient. Berlin, 1922, pl. 65; Migeon G. Manuel d'Art musulman. Paris, 1927, fig. 50; Sakisian A. La miniature persane du XII au XVII siècle. Paris—Brussels, 1929, fig. 161: Blochet E. Musulman Painting. London, 1929, pl. CXXXVI; Stchoukine I. Les miniatures persanes au louvre. Paris, 1932, pl. XIV (I); Robinson, PD, pl. 39; Деннке Б. П. Живопись Ирана, табл. 45.

[6] Robinson, PD, pl. 40.

[7] Martin, pl. 109.

[8] Биография мастера подробно изложена у И. С. Щукина. (Stchoukine, MS, pp. 46—47).

[9] Кази Ахмад, стр. 146.

[10] Stchoukine. MS, p. 28.

[11] Grube, pl. 79; Persian and Mughal Art, pp. 51, 126—127.

[12] Collection Gulbenkian, N 126.

[13] Прекрасный образец работы этих художников — «Сцена охоты» из «Шах-наме» (коллекция Ротшильда), которая является «ответом» на разбираемую нами казвинскую миниатюру 50-х годов, «Шахская охота» (Дори, 434, л. 1б—2), См.: Persian and Mughal Art, pp. 116—117.

[14] Grube, pl. 79. 2.

[15] Персидские миниатюры XIV—XVII..., табл. 31; Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия..., табл. 37.

[16] Stchoukine, MS, pl. XL.

[17] Вместе с тем в 80-е годы продолжают еще создаваться миниатюры в типично мешхедском стиле, например, иллюстрация «Привал в горах» из той же рукописи «Сифат ал-ашикин» (Grube, pl. 79, I).

[18] Marteau et Vever, II, no 215, Martin, pl. 109.

[19] Бертельс Е. Э. Навои и Джами, стр. 55.

[20] Бертельс Е. Э. Суфизм..., стр. 401.

[21] Болдырев А. А. Зайнаддин Васифи, стр. 251.

[22] См.: Петрушевский И. П. Азербайджан в XVI—XVII вв.— В кн.: Сборник статей по истории Азербайджана, вып. 1, Баку, 1949, стр. 246.

[23] Английские путешественники в Московском государстве в XVI в. Л., 1938, стр. 184.

[24] См.: Дьяконова Н. В. Среднеазиатская миниатюра XVI—XVIII вв. М., 1964, табл. 32, 33; Джами в миниатюрах, табл. на стр. 38—39.

[25] Дьяконова Н. В. Среднеазиатская миниатюра XVI—XVIII вв., табл. 30—31; Джами в миниатюрах, табл. на стр. 41.

[26] Robinson, BL, p. 160.

[27] Точно такой же трафарет использован в оформлении полей списка «Тухфат ал-ахрар» 1585 г. с миниатюрами исфаганского стиля (Chester Beatty, vol. III, p. 24, p. 247).

[28] Chester Beatty, vol. II, p. 72—73, p. 209; p. 210.

[29] A. Welch, pp. 470—478, 482—484.

Развитие ширазской миниатюры XVI в.

[1] Джами в миниатюрах, стр. 43, 45—48.

[2] Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия..., табл. 43—44.

[3] Sir T. W. Arnold. Painting in Islam. Oxford, 1928, pl. XXXIII, XLV, XLVI, XLVIII. (В дальнейшем — Arnold); Robinson, BL, p. 97; pl. XIV.

[4] Robinson, BL, pl. XI.

[5] Из тебризских рукописей «Юсуфа и Зулейхи» Джами, исполненных до 40-х годов XVI в., т. е. до времени, когда был написан исследуемый нами список, нам известна только рукопись «Хамсе» Джами 1522 г. (Тегеран, Гулистанский дворец), где имеется миниатюра, иллюстрирующая поэму «Юсуф и Зулейха»,—«Юсуф перед женщинами Египта». Исследователи справедливо считают, что миниатюра была сделана позднее списка, в 30—40-х годах XVI в.

[6] Этот термин был использован английским ученым Б. Робинсоном применительно к живописи, созданной при дворе туркменских правителей. О. Ф. Акимушкин и А. А. Иванов предлагают заменить его термином «ширазская живопись конца XV в.».

[7] Персидские миниатюры XIV—XVII вв. ..., табл. 26—29; Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана..., ил. 114.

[8] Гюзальян и Дьяконов, табл. 23; Robinson, BL, p. 122. Б. Робинсон относит миниатюры к середине XVI в., но общий стиль, колорит миниатюр заставляет нас передвинуть эту дату к 20-м годам XVI в.

[9] Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия..., табл. 51—53.

[10] Персидские миниатюры XVI—XVII вв..., табл. 13; Ашрафи М. М. Иранские миниатюры в Краковском национальном музее.—«Народы Азии и Африки», 1965, № 1, рис. 4; Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия..., табл. 18—21; Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана..., ил. 113.

[11] Двойная миниатюра рукописи «Куллийат» Саади из Бодлеянской библиотеки (MS. Fr. 73), опубликованная Б. Робинсоном (Robinson, BL, p. 90, pl. XII), имеет большое сходство в композиции, рисунке, персонажах с миниатюрой «Дивана» Хусрава Дихлави 1523—1524 гг., что позволяет датировать и эти миниатюры 20-ми годами XVI в., а не около 1515 г., как предлагает Б. Робинсон.

[12] Guest, pl. 4.

[13] Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана...,

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

От автора 3
Введение 5
Миниатюра списка «Лаваих» Джами и развитие табризской живописи первой половины XVI в. 18
Тебризско-казвинская миниатюра середины XVI в. . . 41
Миниатюры «Лаваих» Джами (К проблеме мастерской в Мазандеране). 51
К вопросу о развитии миниатюры мешхедской школы середины XVI в. 57
Казвинская живопись 70—90-х годов XVI в. 68
Развитие ширазской миниатюры XVI в. 82
Заключение. 118
Иллюстрации 123
Примечания. 169
Список основной использованной литературы. . . . 178

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Академии наук Таджикской ССР

Мукаддима Мухтаровна **АШРАФИ**

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ МИНИАТЮРЫ ИРАНА XVI в.

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ:
Камол Садриддинович АЙНИ, Нуман Негматович НЕГМАТО

Редактор издательства **В. Г. Двоеглазова**
Художник **Г. Шаркуиова**
Технический редактор **В. Н. Щемелинина**
Корректоры **Л. Д. Полисская, Л. К. Обухова, Т. А. Рохм** **В. А. Москвитина**

Сдано в набор 16 III 1978 г. Подписано в печать 5 IX 1978 г. КЛ 04899. Формат $84 \times 108^1/_{32}$. Бумага тип. № 1. Сорт 1. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл.-печ. 11, 76 л. Уч.-изд. 10,0 л. Тираж 2185. Заказ 171. Цена 1 руб. 50 коп.

Издательство «Дониш», Душанбе, 29, ул. Айни, 121, корп. 2.
Типография издательства «Дониш», Душанбе, 29, ул. Айни, 121, корп. 2.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Напечатано	Следует читать
14, 9-я строка снизу	свою	всю
24, 21-я строка снизу	с иллюстрацией	с иллюстрации
30, 19-я строка сверху	, ограда	. Однако ограда
37, 15-я строка снизу	ценности	цельности
47, 20-я строка снизу	в 961/1451 г.	в 961/1554 г.
52, 16-я строка снизу	неравным	первым
91, 13-я строка сверху	конца XV—половины XVI в.	конца XV—первой половины XVI в.
104, 11-я строка сверху	И этих	Из этих
114, 19—20 строки сверху	которое по поэме	который по поэме
172, сноска 13	И. С. Щукин справедливо считает, что иллюстрации к „Шах-наме" были выполнены в конце XVI—начале XVII в.	И. С. Щукин справедливо считает, что иллюстрации, выполненные в конце рукописи „Шах-наме", были созданы в конце XVI—начале XVII в.

Цена 1 руб. 50 коп.